

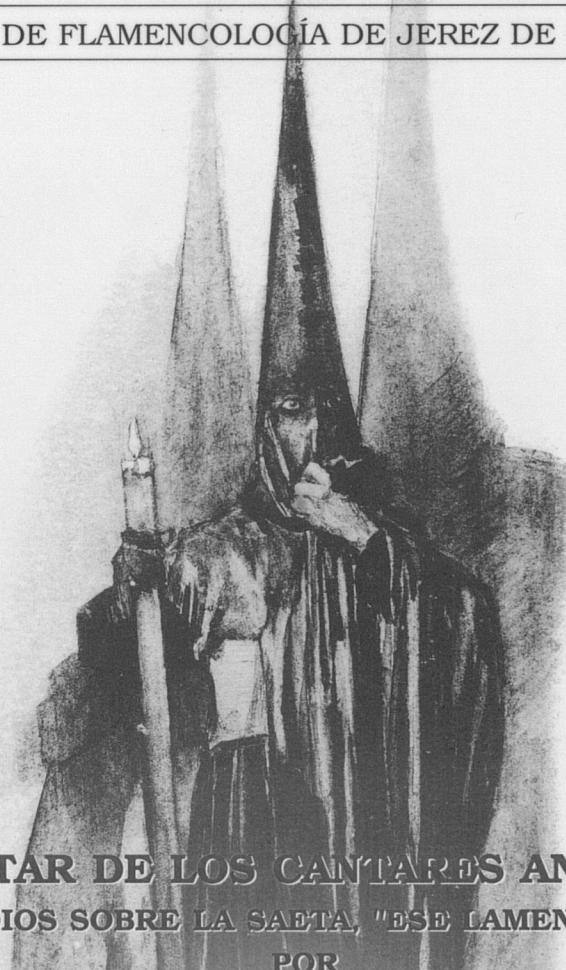
# REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año VII. Núm. 15  
1º Semestre 2002

---

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA

---



## EL CANTAR DE LOS CANTARES ANDALUCES CINCO ESTUDIOS SOBRE LA SAETA, "ESE LAMENTO QUE CANTA"

POR

**BENITO MÁS Y PRAT • P. LUIS COLOMA • PEDRO JOSÉ FERNÁNDEZ  
JUAN DE LA PLATA • RICARDO RODRÍGUEZ COSANO**

**JULIÁN PEMARTÍN Y JOSÉ GONZÁLEZ MORENO**  
DOS POETAS JEREZANOS DE LA SAETA

**JULIO DE VEGA LÓPEZ**  
EL VINO: UN ELEMENTO PROPICIADOR EN EL FLAMENCO

**SUSANA WEICH-SHAHAK**  
EL "ZAPATEADO" FLAMENCO: UNA APROXIMACIÓN ETNOMUSICOLÓGICA

**JOSÉ LUIS TEJADA**  
POESÍA: "CUIDEMOS ESTE SON"

PAGINAS DE INFORMACIÓN





**REVISTA DE FLAMENCOLOGIA**  
Año VII. Núm. 15 - 1º. Semestre 2002

SUMARIO

LAS SAETAS	
Benito Más y Prat .....	5
EXTRAÑAS Y LUGRUBES MELODIAS QUE CON TANTA PROPIEDAD LLAMAN EN ANDALUCIA SAETAS	
P. Luis Coloma .....	15
SAETA Y RELIGIOSIDAD, SU PRESENCIA EN JEREZ	
Pedro José Fernández García .....	19
LA SAETA, ORACION CANTADA DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR ANDALUZA	
Juan de la Plata .....	63
EVOLUCION DE LA SAETA JEREZANA	
Ricardo Rodríguez Cosano .....	75
JULIAN PEMARTIN Y JOSE GONZALEZ MORENO, LOS DOS POETAS JEREZANOS DE LA SAETA	
Redacción .....	81
EL VINO: UN ELEMENTO PROPICIADOR EN EL FLAMENCO	
Julio de Vega López .....	85
EL ZAPATEADO FLAMENCO UNA APROXIMACION ETNOMUSICOLOGICA	
Susana Weich- Shahak .....	93
POESÍA: CUIDEMOS ESTE SON	
José Luis Tejada .....	99
PAGINAS DE INFORMACIÓN .....	103



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA

Director: JUAN DE LA PLATA

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Manuel Pérez Celdrán

Esteban Pino Romero

José Marín Carmona

Manuel Naranjo Loreto

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín - Planta Baja)  
JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - C.P. 11080

CORREO ELECTRÓNICO (E-mail): flamencologiajerez2001@yahoo.es

PAGINA WEB: [www.flamencologia.com](http://www.flamencologia.com)

Teléfono y Fax: 956 34 34 81

Impresión: AL-ANDALUS, S.R.L.L. c/ Jardinillo, nº 3 - JEREZ (Cádiz)

Diseño y maquetación: J&J - Juan Carlos Ortégón Castellano

C/. San Francisco Javier, nº 6 - JEREZ (Cádiz)

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,

CAJA SAN FERNANDO

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO y

FUNDACIÓN PROVINCIAL DE CULTURA DE LA DIPUTACIÓN DE CÁDIZ

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas  
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier  
trabajo, publicado en esta Revista, sin permiso expreso de su Autor y de la Dirección  
de la misma.*



## EDITORIAL

### EL FLAMENCO, CANDIDATO A PATRIMONIO INMATERIAL DE LA HUMANIDAD

Así lo recogía la prensa, en los primeros días del mes de junio, citando fuentes de diversas agencias periodísticas: "El flamenco, en camino de ser patrimonio de la humanidad". Se cumplía con ello una solicitud de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y del Ayuntamiento jerezano, secundada y respaldada por las peñas flamencas y las instituciones andaluzas, entre ellas la Cátedra de Flamencología de Jerez, que se adhirió a dicho proyecto, desde el primer momento.

El Consejo del Patrimonio Histórico, integrado por las comunidades autónomas y el Ministerio de Educación y Cultura, decidiría posteriormente, en reunión celebrada en Teruel, a final del pasado mes de mayo de 2002, aceptar el Arte Flamenco en la lista de candidaturas a Patrimonio de la Humanidad, como música popular representativa de Andalucía. La candidatura fue presentada por la Consejería de Cultura del gobierno autonómico andaluz y esa candidatura, como bien expresó la Consejera, Carmen Calvo, llegará a la UNESCO, siendo esta la primera vez que España propone un bien inmaterial a la declaración de "Patrimonio de la Humanidad".

Los argumentos que la administración autonómica expuso ante el Consejo del Patrimonio Histórico, convenciendo totalmente a sus miembros, presentan al flamenco como patrimonio musical de Andalucía e identificativo en el resto del mundo; señalando que se trata de una música étnica que sobrevive y cada vez es más universal, convirtiéndose en una fuente de inspiración para otros muchos artistas del mundo que no se dedican al flamenco.

El Consejo del Patrimonio Histórico, reunido en Teruel, acordó reducir a veintitrés la lista de los monumentos o conjuntos que, en el futuro, podrán aspirar a la declaración de Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Pero, por primera vez, un bien inmaterial como la música flamenca andaluza está ya en camino de obtener dicha codiciada declaración, otorgada antes a importantes monumentos arquitectónicos, especialmente.

Sería muy importante que nuestro Arte Flamenco - el cante y el baile, sobre todo -, tan denostado y maltratado últimamente, hasta convertirse en fácil y codiciada mercancía para aquellos productores, empresarios, casas fonográficas - no todas afortunadamente - y artistas sin escrúpulos que lo manejan a su antojo, adulterándolo como producto de consumo masivo, contara con la protección de un organismo internacional de la relevancia de la UNESCO, que tan amplia labor viene desarrollando, desde hace muchos



años, en todos los campos de la cultura y en concreto de la música.

Esperemos que nuestra música tradicional, el flamenco, cuente con el decidido apoyo y protección de dicho organismo, incluyéndola entre sus bienes pertenecientes al Patrimonio de la Humanidad, como un bien inmaterial que tanto se aprecia en todas las naciones del mundo. Habrá, no obstante, que indicar a la UNESCO, antes de tal declaración, qué es flamenco y qué no es flamenco, para evitar el caos de confusionismo que actualmente tiene convertido nuestro arte en baratija de feria, en el mayor de los casos.

Opinamos que se impone, pues, un serio asesoramiento técnico del expediente de declaración, en trámite, para evitar conseguir el efecto contrario a lo que se desea lograr; determinando de una vez por todas, cuales son las virtudes y limitaciones del verdadero y genuino arte flamenco, y qué musiquilla ramplona y quincallera es la que muchos intentan colar como auténtico flamenco. Porque esto no es lo que Andalucía debe pedir que se proteja. Solo cuando separemos el polvo de la paja, sabremos qué flamenco es el que se quiere declarar como bien inmaterial de una tierra que tanto viene luchando por la verdadera tradición de su música tradicional.



*Nuestro baile, visto por Sorolla.*



## EL CANTAR DE LOS CANTARES ANDALUCES

CINCO ESTUDIOS SOBRE LA SAETA, «ESE  
LAMENTO QUE CANTA»

**LA SEMANA SANTA  
EN «LA TIERRA DE MARÍA SANTÍSIMA»**

### LAS SAETAS

BENITO MÁS Y PRAT

Abrimos este número dedicado en parte a la Saeta, con un clásico trabajo, entresacado del célebre libro «La Tierra de María Santísima», colección de cuadros andaluces del escritor costumbrista Benito Más y Prat que, con magníficas ilustraciones del gran pintor sevillano, J. García y Ramos, editaron en Barcelona, en los umbrales del s. XX, los Sucesores de N. Ramirez y C<sup>ª</sup>.

#### LA SEMANA SANTA

SILUETA CUARTA

#### LAS SAETAS

Así como se conservan en los cantos rapsódicos de la Grecia las aventuras de los dioses, las *saetas*, rapsodias populares de los Evangelios, conservan en la imaginación del pueblo andaluz, vivos y con sus tristes colores, todos los detalles de la gran epopeya del Gólgota, observándose en sus ligeras, y muchas veces imperfectas estrofas, los toques magistrales de esa musa sencilla y apasionada á las vez, que vive en medio del arroyo y suele pisar el légamo sin mancharse.



La saeta es pura y sencillamente una cuartetilla de arte menor, casi siempre aconsonantada, que el pueblo andaluz canta á las imágenes en las cofradías en un tono melancólico y apasionado, difícil de señalar con notas y claves.

No sabemos á quien se debe tan propia y original denominación, pero sí puede asegurarse, que hubiera sido difícil hallar otra más adecuada. La saeta es rápida, corta el aire silbando y, si llega a penetrar en la carne viva, hace que brote á torrentes la sangre: el cantar popular así llamado, es ligero y agudo, sube al espacio como la saeta y penetra en el corazón de los que poseen la viva fe cristiana, haciéndoles recordar el sangriento episodio de la Pasión y Muerte de una manera desgarradora y casi palpable.

Generalmente, la saeta cantada, se oye teniendo ante los ojos esas imágenes de que ya hemos hablado y cuyo asombroso realismo hace estremecer observado á la brillante luz de lámparas y candelas. Una dolorosa de bellísimo rostro, con el corazón atravesado por siete espadas de plata y mostrando en sus ojos las lágrimas de la angustia suprema; un Cristo desnudo y enclavado en el leño, con las lacias guedejas cayendo sobre la frente y el costado abierto destilando sangre; una escena del Calvario, en fin, en la que no falta, para que la ilusión sea completa, ni los movibles lienzos que sirven á José de Arimatea para hacer más fácil el descendimiento, ni los útiles que permiten á sus compañeros dominar el árbol del suplicio, son incentivos suficientes para que esos melancólicos y agudos cantares tomen vida y color y penetren en el corazón y en la cabeza.

La tradición justifica estos desahogos populares, que se han manifestado siempre, con más frecuencia, en el campo de las creencias religiosas. En los célebres Rosarios del siglo XVIII, los campanilleros, y aún los mismos devotos que alguna que otra vez andaban á farolazo limpio, solían cantar los llamados *trovos*, composiciones piadosas y ligeras de las cuales he dado muestra en otro lugar.

Casi á la misma época pertenecen las saetas del *pecado mortal*: Antonio Flores, que en sus preciosos cuadros del siglo pasado nos ha conservado las más conocidas y usuales, las llama así, citando el reglamento de la Hermandad de María Santísima de la Esperanza, establecida en la Corte; reglamento que prevenía á los señores hermanos: «echasen algunas saetas que en verso breve encerraran un aviso moral capaz de despertar á los pecadores del sueño del vicio».

En realidad, las saetas del *pecado mortal* no son las que en Andalucía se tienen por tales, y más bien pueden llamarse sentencias ó avisos cantados que coplas rapsódicas propias de la tradición popular cristiana. Acaso fueron posteriormente á las verdaderas saetas de Semana Santa y se llamaron así por que los que las cantaban eran legos también y lo efectuaban á cielo abierto; pero es más verosímil que estos avisos o sentencias se derivasen de las coplas de las novenas de ánimas, supuesto que hermanos de ánimas eran los llamados *pecados mortales* en muchos pueblos de Andalucía.



He aquí algunas de las saetas citadas por Flores:

De parte de Dios, te aviso  
que trates de confesarte,  
si no quieres condenarte.

Hombre que estás en pecado,  
si en esta noche murieras  
mira bien á dónde fueras.

Restituye y paga luego,  
que una mortaja no más  
de este mundo sacarás.

La gula engruesa los cuerpos  
con sus regalos profanos,  
para cebo de gusanos,- etc., etc.

Estas saetas, avisos ó sentencias eran cantadas por las noches después del toque de queda por los hermanos *pecados mortales*, que salían á recorrer las calles, entonces oscuras como boca de lobo, provistos de una linterna ó farolillo en cuyos cristales se veían pintadas las benditas ánimas del purgatorio.

Su voz triste y sepulcral, el silencio de la noche, las fantásticas pinturas de sus farolillos y la coincidencia más o menos frecuente de morir uno ó más de los vecinos á quienes su terrible aviso había profetizado la catástrofe, dieron á estos hermanos tan medrosa nombradía que al oír sus *saetas* temblaba hasta el más barbado. Flores, pinta con mucha gracia los miedos populares causados por el *pecado mortal*: Oigámosle:

«La boticaria, por de contado, la noche que pasa el *pecado mortal* por la puerta de su casa, dormía mal ó no dormía y estaba deseando que amaneciera. De lo cual, y por eso dice el refrán, *que no hay mal que por bien no venga*, no se alegraban gran cosa los practicantes -entonces mancebos de botica- porque, á buen seguro que si ella había oído *la saeta de la gula* les hacía ayunar por fuerza».

El reglamento á que se refiere Flores, da la definición exacta de la saeta al preceptuar que ésta debe ser *en verso breve*: tal condición y la brotar de entre la multitud como la vira que escapa de la ballesta cuando se halla presente el objetivo, nos induce a creer que la copla rapsódica de la Pasión y Muerte, que aun hoy se canta en todos los pueblos andaluces, es la verdadera saeta.

Las más sentidas y melancólicas suelen oirse siempre en las cárceles.





*Dibujo de J. Garcia Ramos*



Esto no es extraño: no hay más que ojear el *Cancionero* de Lafuente Alcántara para comprender cómo el sentimiento de la libertad del espíritu hiere las cuerdas de la lira de esos asilos del crimen y de la desgracia.

¡De qué le sirve al cautivo,  
tener los grillos de plata  
y las cadenas de oro,  
si la libertad le falta!

Esto canta el pobre preso, que en los días de Semana Santa, restaña sus propias heridas con el recuerdo de los terribles sufrimientos del mártir del Gólgota, muerto en cruz por redimir al cautivo y consolar al triste. Cuando las cofradías pasan severas y silenciosas ante las rejas de la cárcel, se entabla una especie de pugilato entre los penados que desean desahogar sus pechos cantando. Las Dolorosas predilectas, los Cristos cuya advocación les es más simpática, levantan de aquel montón de cieno humano esas blanca mariposas de la oración que suben al cielo sacudiendo sus alas y dejando la larva en el estercolero del calabozo.

Siempre me han conmovido las saetas cantadas desde la cárcel y seguidas de ese ruido estridente que producen los grillos al chocar de los móviles hierros enroscados como sierpes al talón de los condenados: *Odia al delito y compadece al delincuente*, se lee sobre la portada de muchas cárceles de Andalucía: esta leyenda tiene verdadera expresión el día de las tristezas, el Viernes Santo, cuando la conciencia del penado, asomándose al abismo de sus propias debilidades, lanza profundo ayes y se abraza, como á tabla salvadora, á las creencias y dulzuras de los primeros años.

A las puertas de la cárcel de Écija, y en tanto que una de las imágenes más veneradas en dicho pueblo pasaba ante las rejas, donde se agolpaban los presos como aves que picotean furiosas el alambre frío é insensible, oí por primera vez esta saeta:

En las rejas de la cárcel  
al pasar el Nazareno  
le dije: ¡Jesús del alma!  
¡y al instante quedé absuelto!

Durante el tránsito de las cofradías, que tanto renombre tienen en el mediodía de España, el pueblo cree que es la ocasión propicia de contar sus cuitas uniéndolas á las de los discípulos de Jesús ó á las del Dios-Hombre, y exclama, con cariñosa ingenuidad:

¡Mare mía é la Mercé,  
tapadme con vuestro manto,



que me llevan *para el Norte*  
por ser quinto de este año!

En general, las primitivas saetas de Semana Santa son trozos más ó menos vivos del cuadro de la Pasión y vienen á satisfacer esos deseos latentes en todos los pueblos, de exteriorizar y hacer palpables sus creencias religiosas. Ha llegado á dudarse de la existencia de Homero, asegurando que en los cantos rapsódicos se contenían todos los pasajes de la Iliada. Poetas anónimos, que á veces dan muestra de unción cristiana y peregrino ingenio, han conservado de tal modo las tradiciones del Calvario, que aun cuando desaparecieran los textos bíblicos siempre vivirían en la memoria del pueblo.

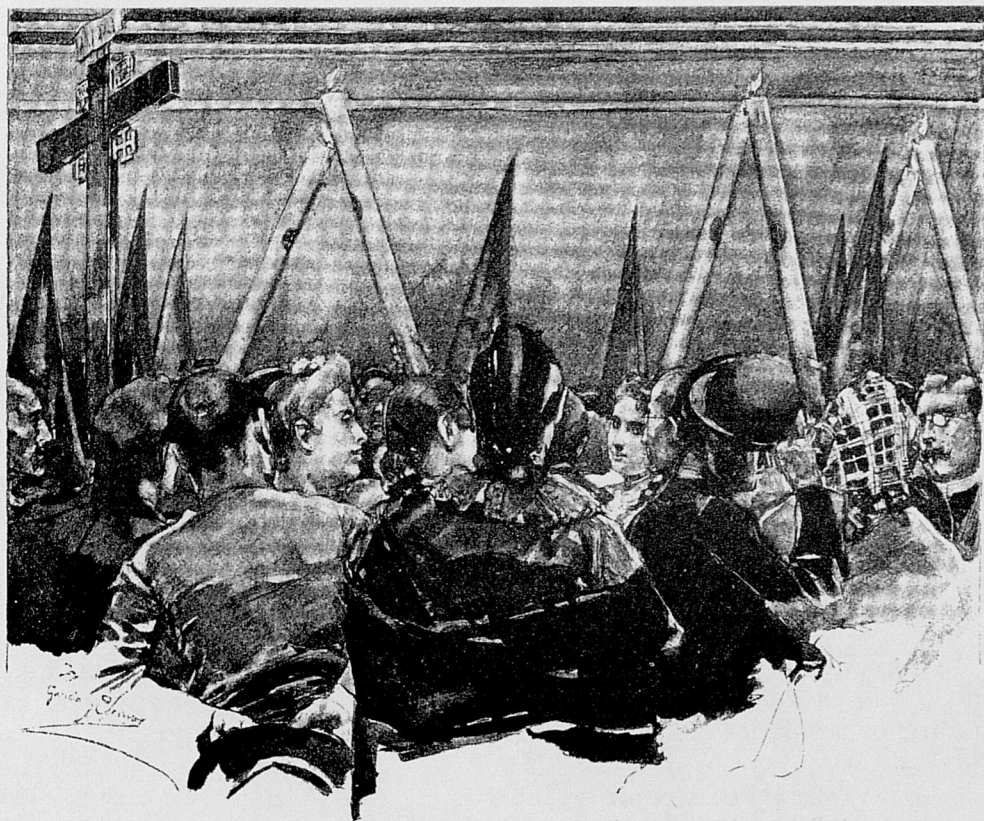
Klopstok, el Homero cristiano, hubiera sabido hallar en ellas los necesarios elementos para la máquina de su *Mesiada* sin necesidad de hojear los Evangelios, ni los escritos de los Santos Padres.

El romancero de la Pasión y Muerte existe en España aunque no suele correr en colecciones y libros vulgares, como el morisco y el histórico: acaso son derivaciones de él las saetas de Semana Santa. Comprueban esta opinión los lugares comunes que suelen encontrarse en las poesías cultas, y los trozos de romances callejeros hoy existentes, que á vueltas de variantes é imperfecciones palpables revelan su antiguo origen. He aquí un ejemplo:

Jesús, que triunfante entró  
domingo en Jerusalén,  
por Mesias se aclamó,  
y el pueblo todo, en tropel,  
á recibirle salió.

Con muchos ramos y palmas,  
jazmines y violetas  
se lo echaban por la tierra,  
por donde el Señor pasaba  
se abrían todas las puertas.

Las calles entapizadas  
con muchos ramos y telas,  
las capas se las quitaban,  
tirándolas por la tierra  
por donde el Señor pasaba.



Dibujo de J. García Ramos



Y todos en procesión  
le siguieron muy contentos;  
no te cause admiración,  
que ¡hasta los niños de pecho,  
adoraban al Señor!

Como vemos por estos trozos de quintillas, bárbaramente asonantadas y con pronunciado sabor de romance contrahecho, este género de composición no pudo tener nunca la brillantez de la saeta inspirada por un sólo afecto ó una sola representación, en un momento determinado.

Voy á citar algunas de estas últimas composiciones para que pueda apreciarse la diferencia:

En la calle é la Amargura  
hallé á una mujer de luto;  
le pregunté: -¿Quién se ha muerto?  
y me dijo: -¡El que hizo el mundo!

La corona del Señor  
no es de rosas ni claveles,  
que es, de espinas de zarza  
que le traspasan las sienes.

Alguna que otra vez, el romance de Pasión y la saeta se confunde de tal modo que es difícil separarlos. El trozo siguiente, que cantan mucho los nazarenos sevillanos, es una prueba de ello. Dice así:

Viendo Cristo que su muerte  
la tenía tan cercana,  
llamó á su madre, prudente,  
y con discretas palabras  
le dijo, etc., etc.

En general, las saetas se distinguen siempre, porque expresan lo que presencia ó siente el que las canta y no tiene más trascendencia didáctica que la del momento. El devoto, ve que se mueven los *pasos* ó *misterios*, y se hace la ilusión de que se entablan, entre las figuras que los decoran, secretas relaciones ó correspondencias.

Por eso se dirige á las imágenes y canta:



Vuelve la cara María  
y mira á tu hijo Jesús  
que *aceleráito* viene  
con el peso de la cruz.

Ya le llevan ya le traen  
por la calle é la Amargura,  
atado de pies y manos  
amarrado á la columna.

La Virgen de los Dolores  
lleva el corazón partío,  
de ver á su hijo amado  
en el sepulcro metío.

Fácilmente se comprende que el rápsoda se fija aquí en el efecto que le producen las andas llevadas á hombros, porque de otro modo sería un dislate el texto de la segunda de esta saetas; pero atendiendo á tal circunstancia, la copla copia la verdad sencillamente. También tiene la última fácil explicación recordando que al paso ó misterio del Santo Sepulcro, siguen siempre las Dolorosas.

Aludiendo á tres jóvenes que en el Santo Entierro suelen hacer la estación, alhajadas y tocadas de modo propio para el caso, canta el pueblo esta saeta:

Ya vienen las tres Marías  
con los cálices de plata,  
*arrecojiendo* la sangre  
que Jesucristo derrama.

Tampoco, sin tener presentes las imágenes, tendría color el cantar siguiente:

¡Quién me presta una escalera  
para subir al madero  
y desclavarle los clavos  
á Jesús el Nazareno?



Algunas veces desaparece en las saetas el objetivo y queda sólo la reminiscencia, pero de un modo gracioso y brillante:

Por aquí pasó Jesús  
antes que el gallo cantara,  
con una cruz en los hombros  
de madera muy pesada.

Cuando vayas á salir  
avisámelo un día antes,  
para empedrarte el camino  
de rubíes y diamantes.

Ha influido mucho en esta manera particular de ver, la costumbre que existe aún en muchos pueblos andaluces, de hacer las cofradías *á lo vivo*, ó lo que es lo mismo, figurar que las imágenes se busquen, se saluden o se despidan, moviéndose en todas direcciones y como si obraran por voluntad propia.

El abuso de estas maniobras o evoluciones en aldeas y pequeñas localidades ha sido tal, que muchas veces se han substituido las imágenes por seres vivos, no siendo extraño ver a San Juan Evangelista con capa de paño pardo, fumando un cigarro en la sacristía antes de comenzar la carrera, y a la Magdalena cortando sayos a las tres Marías con las vecinas de enfrente.

La una, sin embargo, no levantará los ojos del suelo durante el tránsito, y el otro, con toda la gravedad de un apóstol, justificará la letra de la popular saeta:

- ¿Dónde va señor San Juan  
con el dedo señalando?
- ¡Va en busca de su maestro  
que lo estan crucificando!



**LA SEMANA SANTA EN «JUAN MISERIA»**  
DEL P. LUIS COLOMA

**EXTRAÑAS Y LÚGUBRES MELODÍAS QUE  
CON TANTA PROPIEDAD LLAMAN EN  
ANDALUCÍA SAETAS**

EL jerezano P. Luis Coloma, admirador de Fernán Caballero y seguidor, también, de la escuela costumbrista, supo narrar muy bien, en breves pero sentidas páginas de su novela «Juan Miseria (Edición de 1873), la llegada a la antigua Cárcel de Jerez de la procesión del Cristo de la Expiración y el emocionante momento en que algunos de los presos le cantaban saetas. Costumbre que perduró hasta prácticamente nuestros días, en que dicha cárcel fue derribada, hacia mediados del pasado siglo XX; contando la tradición que, cuando no había presos que supieran cantar, se llevaba a algún saetero para que le cantase a la imagen de dicho Cristo, llamado «de los gitanos»; una de cuyas más antiguas letras rescató «Demófilo», aludiendo a su paso por la céntrica calle Lancería de Jerez.

Pero dejemos al P. Coloma que nos narre la llegada de la procesión a la Cárcel Vieja de la plaza de Belén, que era todo un acontecimiento; al reunirse allí, cada Viernes Santo, un inmenso gentío, para escuchar las saetas de los presos; uno de los cuales se cuenta que era puesto en libertad.

«Cerró la noche con grande oscuridad, y era ya ésta completa, cuando un clarín destemplado y lastimero como un lamento anunció a lo lejos que la Cofradía se acercaba; a poco desembocaron en la plaza dos largas hileras de cofrades, vestidos de nazarenos, trayendo en las manos hachas encendidas, que parecían, al moverse en la oscuridad, filas de estrellas errantes; detrás apareció, a la entrada de la plaza, y allí se detuvo, sobre su pedestal de centenares de luces, la magnífica imagen del Cristo, de tamaño natural, enclavada en su Cruz de plata maciza. Traíanla a hombros doce hermanos de la Cofradía; rodeábanla grupos de niños vestidos de ángeles, con los atributos de la Pasión en las manos, y seguían en pos hombres cubiertos de luto, haciendo resonar roncós tambores destemplados... Una voz clara y vibrante rompió entonces el silencio solemne que millares de personas guardaban en la inmensa plaza, entonando, desde la cárcel, una de esas extrañas y lúgubres melodías que con tanta propiedad llaman en Andalucía saetas... ¡Saetas! Verdaderas saetas que hieren el corazón, despertando en él ese latido propio de las emociones bellas, de la emoción grande y santa que eleva a





Dios, y a Dios muerto!... ¿Qué genio, qué Mozart desconocido supo reunir en cuatro notas esos diversos *algos* que recuerdan a la vez la amargura del último suspiro de Cristo, la celeste conformidad de María, las lágrimas de fuego de Magdalena, el dolor viril de Juan, para desvanecer luego todo eso junto, poco a poco, en un solo ¡ay! lastimero, lúgubre, constante, monótono, débil, inconsolable, contrito, como debiera ser el dolor de la humanidad deicida, arrodillada diecinueve siglos delante del Calvario?... La voz, quizá de un ladrón, quizá de un asesino, cantaba con esa expresión de lúgubre melancolía, que solo en algunas provincias andaluzas saben dar a la saeta:

Con ese cuerpo llagado,  
lleno de sangre y afrenta,  
pareces clavel morado,  
lleno de perlas sangrientas.

Esta fue la señal; mil saetas diversas salieron al punto de todos los ámbitos de la plaza, pero acordes, unísonas, haciendo resonar en el majestuoso silencio las mismas tristes vibraciones y los mismos ¡ay! cadenciosos. La procesión avanzaba mientras tanto, y pronto apareció en la plaza la imagen de San Juan, el discípulo predilecto; todos callaron entonces, y la voz que primero había cantado volvió a cantar:

Por allí viene San Juan  
vestido de rojo y verde,  
llorando detrás de Cristo  
las culpas que tú cometes.

Aparecieron, por último, las andas de la Virgen, resplandecientes como un rayo de la gloria; en medio de aquel brillante foco de luz y de oro, veíase la imagen de la Dolorosa, ataviada con ese lujo riquísimo, propio sólo en las cosas divinas. La pedrería de su peto valía medio millón, y la larga cola de su manto, cubierta del todo por el oro purísimo de sus bordados, colgaba fuera de las andas y era sostenida por cuatro niños vestidos de ángeles, que hacían resonar, al mismo tiempo, grandes campanillas de plata. A su vista, cantaron desde la cárcel:

Por allí viene María,  
María, mi Madre del Valle.  
En el corazón te tengo,  
¡Madre, no me desampares!...  
Las estrellitas del cielo  
van corriendo por su cara,  
lágrimas que a su Hijo lloran,  
y que consuelan mi alma.



La procesión se detuvo en medio de la plaza, vueltas las imágenes hacia la cárcel, el Cristo en medio, a la derecha la Virgen, San Juan a la izquierda. Los presos todos se agolpaban a las rejas; muchos habían subido de los calabozos, trayendo sus cadenas. La Salamanca fijó entonces en el Cristo una mirada a la vez tímida y medrosa, más no vio en aquel rostro que se alzaba hacia ella la expresión de severidad terrible que su imaginación le pintó poco antes; vio, por el contrario, unos ojos dulces, aun después de quebrados, una boca lívida que parecía exhalar sin queja alguna el postrer aliento, bendiciendo y perdonando. En la vecina reja cantaba un preso:

Alza los ojos y mira  
ese Señor soberano,  
que si estás arrepentido,  
el remedio está en tu mano.

Lo que pasó entonces en el corazón de la infeliz vieja nadie lo pinta; nadie puede pintar un grito del alma... Cayó rodando por el suelo y, mordiendo el polvo de la tierra, se arrepintió de veras; allí prometió confesar sus culpas a los pies de un sacerdote y acompañar, el primer Viernes Santo que se viese libre, a la imagen del Cristo en su visita a la cárcel, descalza, con un cordel al cuello, y escondida debajo de las andas.

La procesión comenzó a desfilar lentamente por la calle opuesta adonde había entrado; primero desapareció por ella el Cristo, luego San Juan y, cuando las andas de la Virgen comenzaban a ponerse en movimiento, una voz muy vibrante, pero muy conmovida, muy temblorosa, cantó desde la última reja de la cárcel:

Madre bendita del Valle,  
que por mí lloraste tanto,  
condenado estoy a muerte...  
¡Ampárame con tu manto!

Un sollozo inmenso respondió en la plaza a la saeta del preso, ahogando la cascada voz de la Salamanca que, al reconocer la de Juan Miseria, gritaba desde la reja:

-¡Inocente!... ¡Inocente!...

Y, como respondiendo a un oculto pensamiento, añadió cruzando y besando sus dedos descarnados como raíces de árboles:

-¡Te lo juro, Madre mía del Valle!... ¡Por este puñao de cruces, te lo juro!

Y cuando ya solo quedaba en la plaza la compacta muchedumbre, que se desbandaba en la oscuridad como un inmenso hervidero de gusanos negros, y solo se percibía en la calle el resplandor de las luces y el lejano resonar de las campanillas de plata, todavía gritaba la Salamanca, asomando los brazos por la reja:

-¡Te lo juro, Madre!... ¡Te lo juro!»



Dibujo de J. García Ramos



## ENSAYO ANTROPOLÓGICO

# SAETA Y RELIGIOSIDAD SU PRESENCIA EN JEREZ

PEDRO JOSÉ FERNÁNDEZ GARCÍA

LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA POR LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

*«La saeta, poesía y ritmo, verso y música, ya sea cantada ante las imágenes de Cristo azotado, coronado, crucificado, o de la Virgen, dolorosa y angustiada, que desfilan entre fulgores de luz y magnificencia de cortejo, en las noches primaverales, cuajadas de azahar [...] que aunque expresada por una sola voz, representativa en ese preciso momento de la multitud, es la expresión más popular, que realiza una obra de arte perfecta, porque es algo inefable para el espíritu y los sentidos, color, luz, melodía, movimiento. Todo es síntesis y compendio del arte popular y religioso, que sabe hondamente glosar la Pasión sagrada».*

Anónimo en la revista de la Semana Santa de Jerez, alrededor de 1950.

## CUESTIONES PREVIAS

Un aspecto consustancial a toda sociedad y que está presente de forma duradera, al menos así lo demuestra el fracaso de las premoniciones enunciadas en el siglo de las luces<sup>1</sup>, es la religiosidad (o religión) popular, entendida ésta como la relación directa, sin intermediarios eclesiásticos institucionalizados, por lo que las relaciones son más sencillas y rentables pues no teorizan ni problematizan, con los seres sobrenaturales. La oficialidad de las grandes religiones del mundo ha tenido que convivir con la interpretación y práctica que sus creyentes hacen de las mismas, guardando un equilibrio en ocasiones frágil y conflictivo<sup>2</sup>.

Junto a los rituales religiosos, y en muchas ocasiones en íntima fusión con ellos, están los que tienen que ver con la música, la danza o el arte en general, acercando lo celestial a lo terrenal y viceversa, a través de un sinfín de combinaciones, tanto en su praxis como en su uso, cuyos resultados cubren toda una amalgama de necesidades que el ser humano ha sentido en la eterna búsqueda por compensar su parte racional e irracional, entre lo tangible y lo intangible, entre lo real y lo irreal, entre el cuerpo y el espíritu. El fruto de todo ello es un variopinto despliegue de sistemas religiosos y de prácticas artísticas según la sociedad de que se trate y según las épocas y los territorios.



El abanico de formas religiosas, por tanto, cubre un amplio espectro, no sólo espiritual sino también en el tipo de personas que participan en ellas. Al plantel de creyentes y fieles devotos hay que sumar la asistencia, en mayor o menor grado, de ateos y agnósticos, los cuales se hacen copartícipes de tal religiosidad desde ángulos diferentes pero con la misma intensidad y sentido de pertenencia al ritual y al grupo, fenómeno que la antropología y la sociología han tenido a bien estudiar en numerosos trabajos, siendo Antonio Machado y Álvarez uno de sus grandes precursores.

En el caso de Andalucía los contrastes se multiplican aún más si cabe dada su complejidad geopolítica al ser la comunidad autónoma más extensa y con mayor número de habitantes del estado español, ofreciendo una fuente inagotable para el estudio en los distintos niveles administrativos posibles, ya sea regional, comarcal o local. En ello ha tenido una gran importancia su trayectoria histórica, cuajada de acontecimientos y presencias culturales (fenicios, celtas, romanos, visigodos, musulmanes) que la ha enriquecido enormemente y que no siempre han tenido la consideración que se merecían. A pesar de la subordinación histórica a los centros de poder castellanos, se pueden encontrar en Andalucía elementos comunes que confluyen en un perfil sociológico y cultural propio, diferenciándose a su vez de otras comunidades y regiones<sup>3</sup>.

Será la Comunidad Autónoma de Andalucía nuestra referencia en tanto que unidad de análisis, dentro de la cual es Jerez de la Frontera la unidad de observación en la que se llevará a cabo el estudio, cuyo objetivo general esbozado, en tanto que discernir la vinculación entre saeta y religiosidad, se complementa con los siguientes cuatro objetivos específicos:

- Un acercamiento a los aspectos musicales y literarios de la saeta, así como el análisis de su proceso de *aflamencamiento*, y posterior consolidación dentro de los cantes considerados como *jondos*.
- El análisis de los aspectos religiosos que contienen esta expresión oral, tanto por el pueblo en general, como por artistas y aficionados en particular.
- El prestar una atención especial al siempre polémico *gitanismo* del cante flamenco. Esto es si realmente se produce una mayor vinculación del cante flamenco, en este caso de la saeta, con el mundo gitano, o con "lo gitano", que con el resto de la población.<sup>4</sup>
- La investigación de los distintos apartados que se vayan tratando con referencia específica a la localidad de Jerez de la Frontera, en un recorrido poblacional que abarque a propios y extraños.

Las siguientes páginas intentaran descodificar las relaciones que se establecen, si es que existen, entre religiosidad y el cante por saeta que conocemos en la actualidad<sup>5</sup>. La intención no es ser pretenciosos, del mismo modo que no se persigue componer un tratado erudito sobre los contenidos musicales o de los orígenes de este palo flamenco en sí mismo, sino que, sobre la



base de la existencia de este cante en concurrencia con las exhibiciones procesionales, que tienen lugar casi exclusivamente a lo largo de la Semana Santa, una de las fiestas religiosas por excelencia en toda Andalucía, procurar acercarnos, y si es posible acercar al lector, a algunas claves del binomio saeta-religión, con la máxima modestia y pudor propio de un profano de la flamencología. Tal relación la particularizaremos en el ámbito local de Jerez de la Frontera, partiendo de la premisa de que ambos componentes del binomio puedan darse en esta ciudad con una cierta singularidad. La envergadura del trabajo no permite extendernos todo lo que requeriría el tema, pero nos conformaríamos al menos con que despertara el apetito por descubrir ésta y muchas más facetas que nos regala nuestra cultura.

Las fuentes documentales a las que se ha recurrido para extraer la información oportuna han sido:

- La bibliografía disponible tanto en la Biblioteca del Departamento de Antropología de la Universidad de Sevilla, como las restantes existentes en la Facultad de Geografía e Historia en la que esta se encuentra.

- De indudable recurso e interés han revertido la Biblioteca Municipal de Jerez de la Frontera y la del Centro Andaluz de Flamenco, en este última además se cuenta con una interesante recopilación de artículos o notas de prensa y revistas, así como de una muy especial documentación audiovisual.

- Como complemento capital e imprescindible ha sido la consulta a *informantes privilegiados*, es decir personas que por las razones que fueren son conocedoras del tema que se investiga, o bien comparten una mayor o menor implicación en lo tocante al mundo del flamenco y de lo religioso (popular). Sus testimonios desinteresados han facilitado el acercamiento a algunas de las pistas para encontrar los posibles vínculos que se pueden establecer entre las saetas y la religiosidad.

- Por último, se ha estado atento a las conversaciones espontáneas, los comentarios y pareceres de numerosas personas anónimas que son las que encierran el pulso de cómo se viven, se entienden y se sienten las saetas en conjugación con las emociones religiosas.

Cuando se atiende a los distintos elementos incorpóreos que forman parte del complicado puzzle que es el ser humano, transitamos por límites muy imprecisos y que a veces producen algo de vértigo e indecisión para intentar darles una explicación, una excusa para justificar lo inefable del comportamiento de las personas y de la sociedad. Al seguir esa argumentación se optaría por la alternativa de menor esfuerzo, evitándose el ejercicio hermeneútico de la realidad que nos rodea, entre las cuales se encuentran las expresiones artísticas y religiosas. En dirección contraria, que no opuesta, se estima la obligatoriedad de trabajar sobre explicaciones antropológicas que hagan posible o faciliten algo más la senda inacabada del conocimiento sobre nosotros mismos en tanto que individualidad y animal social por excelencia.



A partir de aquí emprenderemos una corta, y espero que interesante, travesía para descubrir si se confirma la hipótesis de que existen sólidos puentes de enlace entre la saeta (oración, mística y cante) y la religiosidad popular (sencilla y directa pero compleja en significados), con matices unívocos e idiosincrásicos adscritos a Jerez. Para lo cual intentaremos llenar de contenidos y respuestas las preguntas que dan título a los distintos epígrafes, para cerrar con la presentación de algunas reflexiones finales que quedan abiertas a cualquier discrepancia o puntos de vistas divergentes, por cuanto el camino para definir las leyes por las que se rige toda sociedad humana discurre pedregoso y cuajado de vericuetos emocionantes.

*«...la música andaluza flamenca o jonda ha debido de corresponder en sus orígenes a prácticos estados históricos de soledad y tristeza; o de tremendas desesperaciones, a estados antisociales, desarticulantes de los individuos con respecto al grupo humano en el cual encontraríase, anteriormente, en natural complemento».*

*(Infante, 1980: 19)*

## ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Las relaciones de los seres humanos con los seres sobrenaturales revisten una gran diversidad, donde la oración ocupa una presencia transversal, aunque también ésta se manifiesta en formas y modos distintos dependiendo del grupo social que se analice. Una de esas formas es el canto, individual o en grupo, mediante el cual la oración se engalana especialmente para la exaltación de las divinidades. Este es el caso del canto triunfal de Moisés con los hijos de Israel o la elegía de David que recoge la Biblia, por poner un ejemplo cristiano que se puede amplificar a cualquier otra religión de las existentes en el planeta.

Así mismo, hay que señalar que la práctica procesional religiosa pública ha sido una constante en la historia de la humanidad como un derecho divino y humano. En este punto la Biblia también recoge distintas manifestaciones de esta acepción efectuadas por el pueblo elegido, a destacar por ejemplo las realizadas por Josué, en cumplimiento directo de la voluntad de Dios, alrededor de los muros de Jericó, o la celebrada por este mismo pueblo en celebración por la reedificación de los muros de Jerusalén, entre otras. Estos ejemplos nos son útiles para resaltar que dichas manifestaciones públicas son aceptadas por las autoridades eclesiásticas cristianas, en la dirección de solicitar auxilio divino o la acción de gracias.

Descartados los parecidos históricos con las religiones prerromanas, salvo ciertos "paralelismos" a los que el prolijo Caro Baroja definió como *paganismos funcionales*, será la llegada del cristianismo a la provincia romana denominada Bética el substrato básico donde se desarrollaron las co-



munidades de la nueva religión fundada por los discípulos de Jesucristo, y desde donde se retomará su continuación tras la larga presencia de la cultura y religión islámica. Aunque ya desde el s. XI, con la conquista de Toledo, se puede hablar que tal presencia islámica se reduciría prácticamente a lo que hoy es Andalucía.

Hay que remontarse al s. XIII, con la conquista de los reinos de Córdoba y Sevilla, para localizar lo que algunos autores llaman la *recristianización* de Al-Andalus, protagonizada fundamentalmente por contingentes de población castellana, quienes marcaran el sello cultural en la futura Andalucía<sup>6</sup>, la cual aportará las mutaciones que la han hecho diferente, toda vez que la población conquistada iría mermando progresivamente hasta desaparecer casi por completo con la caída del reino de Granada (1492), que se culmina con la expulsión definitiva de sus habitantes y la marginación de los conversos, por lo que habría que pensar que los residuos culturales árabes y beréberes proceden más de una convivencia anterior. La religión será en este caso un elemento sensible cuya instrumentalización por los vencedores jugó un papel primordial para la dominación ideológica, marcando a la vez los modos de ser y estar.

Acercándonos en la historia, concretamente al XVI, siglo en el que la Reforma luterana "*llevó a la separación de los territorios del norte de Europa e Inglaterra del catolicismo*"<sup>7</sup>, acontecen dos eventos de vital trascendencia para la Iglesia Católica: la fundación en 1534 de la Compañía de Jesús, de la mano de san Ignacio de Loyola, y la celebración del concilio de Trento (1545-1563), dentro de lo que supuso la Contrarreforma en su estrategia por frenar el avance protestante, a lo que acompañó la elevación y auge de la mística y del arte sacro, alcanzando su punto máximo con el Barroco español. El terreno se encontraba lo suficientemente abonado para que las procesiones semanasantas tuvieran más sentido que nunca, convirtiéndose rápidamente en una de las herramientas más potente y excelente, con plena actualidad y viveza, para mantener y promover la memoria y devoción cristiana, arropada por una exuberante y prolífica creación artístico-religiosa, contrapuesta a la del Renacimiento clásico, en sus variantes arquitectónicas, en la escultura (sobresaliendo la imaginería), la pintura, la literatura o la música<sup>8</sup>. Es la propia Iglesia Católica la que fomenta y promueve en su momento un tipo de religiosidad que busca la oposición plástica a las manifestaciones religiosas luteranas y, paralelamente, tamiza y depura ciertas creencias tildadas de supersticiosas". Es así como nos encontramos con una religiosidad de masas y espectacular, en su sentido más escénico y secular, configurándose en definitiva un marco propicio a incrementar la unión entre fiesta y religión y que está tan presente en la cultura andaluza, aunque no de forma exclusiva.

Las fiestas, entendidas como rituales colectivos que tienen un origen mayoritariamente religioso<sup>9</sup>, funcionan como reguladoras de la reproducción





social a la vez que de refuerzo de la identidad del grupo. El pueblo andaluz participa de esta máxima con una gran preferencia por la teatralización<sup>10</sup>, donde tienen cabida incluso los acontecimientos más luctuosos<sup>11</sup>. La aparición de la Semana Santa sería el desenlace final de la combinación de elementos ya presentes en celebraciones ritualizadas como fueron los Vía Crucis o el mismo Corpus Christi. A falta de escenificaciones vivas de la Pasión, las cuales tuvieron cortapisas a lo largo de la historia por parte de la ortodoxia oficial de la Iglesia, el pueblo pudo ir emergiendo su religiosidad y fervorosa espontaneidad en las representaciones surgidas de la imaginería barroca. A partir de ahí serían las hermandades y cofradías religiosas, cuyos antecedentes se remontan a la Edad Media cristalizadas, en la mayoría de las veces, mediante la unión gremial, las que canalizarían la búsqueda del equilibrio que la Contrarreforma buscaba entre la utilización de las imágenes como valor didáctico y el control de la desmesura popular en el divertimento, regocijo y la citada teatralización de los sacros misterios.

Consecuentemente la imagen llega a superar en comprensión y entendimiento a la palabra en la religiosidad popular, a pesar de que la palabra es prioritaria y preferida por la Iglesia de Roma, la cual ha temido la excesiva devoción a las imágenes por cuanto se roza la herética idolatría. La expresión plástica en las imágenes, en sus distintas formas, ha alcanzado históricamente, de manera más directa a los andaluces, con tal fuerza que la religión oficial ha entrado en colisión con la no-oficial en más de una ocasión. Es sabido que el disfrute es más completo cuando se comparte colectivamente, la fiesta "onanista" se desnaturaliza por sí misma, es así como en Andalucía cualquier motivo es propicio para salir a la calle, en una clara desmitificación del pregonado individualismo andaluz.

El siglo dieciocho no estuvo libre de males y desgracias (a destacar la hambruna y la epidemia de fiebre amarilla), que abocan al recurso de las procesiones rogativas<sup>12</sup>. Para amortiguar tanta desdicha la sociedad de entonces reacciona con una mayor imaginación a la hora de la puesta en escena pública de las imágenes en las que tienen depositada toda su fe. Fue un momento propicio para que las rivalidades entre cofradías y hermandades se acentuaran, al extremo de competir con ahínco a la hora de invertir en boato, lucidez y belleza artística en los pasos procesionales de cada una de ellas. Esto se transmite a través de generaciones, no siendo raro encontrar en muchos pueblos de nuestra geografía que tal rivalidad desemboque o transforme en conatos de violencia, además de exteriorizar ritualmente las tensiones y la estratificación social de la comunidad, todo ello sin perjuicio para que sea el sentido lúdico de la fiesta el último en prevalecer.

Con la llegada de los ilustrados, siendo rey Carlos III, la legislación se aviene al nuevo espíritu de la ciencia y la razón, con la pretensión precisamente de desligar lo religioso de lo cívico, lo que supone un altercado para la propia Iglesia que ve en ello una pérdida importante de poder, por lo que



acudirá a la movilización de los creyentes en pos de conseguir un rechazo de las reformas propuestas. Rechazo que viene propiciado más intensamente del clero de base, en un entorno social atravesado por el analfabetismo mayoritario. Será pues la restauración del Antiguo Régimen, con Fernando VII, un suspiro para las posiciones más conservadoras de la estructura eclesiástica, aunque ya nunca sería como antes, y así se muestra a partir de mediados del XIX culminando con la influencia proveniente de las inevitables influencias con motivo de la celebración del Concilio Vaticano II, cargado de aires de modernización en los comportamientos y preceptos religiosos que se han visto desactivado en las últimas décadas. Si parece claro para cronistas e historiadores que el retroceso económico que sufre España en el XIX se ensaña aún más con Andalucía, lo que supone un freno a su incipiente desarrollo industrial y una vuelta a la agrarización y ruralización del tejido social, circunstancias desencadenantes, en gran medida, de la cristalización del flamenco, donde la visión trágica del destino anida entre las clases populares, uno de cuyos integrantes eran los gitanos andaluces.

Conviene no olvidar que el desarrollo de Andalucía ha sido desigual a lo ancho y largo de su territorio, interviniendo en ello acontecimientos como la misma conquista cristiana, el descubrimiento de América, la Reforma Agraria, la pobre implantación industrial, las guerras y las dictaduras. Con el triunfo de la democracia en el Estado Español y el posterior desarrollo de las Autonomías se cierran algunos capítulos plagados de contratiempos para esta tierra. Transponiéndose a ese devenir se puede decir que Andalucía presenta una imagen conjunta en tanto que su proceso histórico y cultural han dado como secuela póstuma la existencia de rasgos compartidos, aunque sin ausencia de un marcado protagonismo localista en todas sus manifestaciones, de hecho el poder efectivo en el municipio ha estado desde tiempo controlado por los poderosos terratenientes, ofreciendo gran resistencia a ser esquilados y mermados en sus prerrogativas<sup>13</sup>.

Desde el punto de vista demográfico el siglo XVIII finaliza con un saldo positivo en los avances poblacionales, a pesar de mantener un perfil que la demografía define como antiguo, es decir tasas de natalidad y mortalidad muy elevadas, consecuencia de las referidas pésimas condiciones higiénicas y alimentaria. Para el XIX ya iban quedando muy atrás los años de prosperidad y poderío imperial. La inmigración septentrional hacia Andalucía Occidental, una vez que fue mermando el mercado americano, perdía intensidad, pero tampoco la emigración fue una nota destacada como alternativa para mejorar en la vida *"y las masas de jornaleros, cada vez más densas, cada vez más pobres, se apelotonaban en la plaza del pueblo a la espera de quien comprara su esfuerzo, sin medios y sin ánimos para venderlo más caro en lejanas tierras."*<sup>14</sup> Similar estado de cosas se prolongaría hasta la Guerra Civil de 1936 y sus terribles consecuencias. En décadas posteriores asistiremos a un gran éxodo de andaluces hacia tierras catalanas y centroeuropeas, llevándose con ellos el pálpito de la cultura que dejaban a sus espaldas, con



un hueco reservado para la religiosidad y el flamenco que ha florecido pasado los primeros momentos de adaptación e integración en las sociedades de acogida.

Con ocasión de la reforma agraria emprendida en el XIX están las dos desamortizaciones acaecidas antes de que finalizara el siglo -la religiosa de Mendizábal y la civil de Madoz-. Éstas, en lugar de una correcta racionalización y ordenación agraria, trajeron consigo nefastas consecuencias para las clases más humildes de Andalucía, concentrándose la propiedad de la tierra en unas pocas manos de poderosos, arropados por las autoridades. El panorama rural se presentaba desolador: *“unos pequeños propietarios sometidos al usurero y al cacique; unos grandes propietarios absentistas que no invierten, que no tratan de mejorar la productividad; unos obreros que también miran con desconfianza las máquinas, los polvos (abonos) y que, o bien están al servicio del amo en el caso de los trabajadores fijos, o se sumergen en una inconsciencia salpicada de brotes de rebeldía.”*<sup>15</sup>

Esta situación no sólo mejoró sino que incluso cabe hablar de empeoramiento con el paso del tiempo, pues los políticos y titulares del capital apostaron poco por el desarrollo de la región andaluza, unos perdiéndose en disputas baldías y los otros invirtiendo fuera, con un centralismo convenido que nada favoreció a Andalucía<sup>16</sup>. Habría que esperar los años sesenta del s. XX, con la llegada del turismo y una incipiente industrialización en algunas comarcas andaluzas para poder ir observando algunos movimientos en positivo para que la economía y los indicadores de calidad de vida mejorasen. En la actualidad se percibe la rémora de las situaciones pasadas aunque con una notable diferencia cualitativa, quedando algunos flecos pendientes que permitirían la equiparación con otras regiones, más aún cuando vivimos en la era de la información donde las transformaciones y los cambios son realmente vertiginosos, siendo imprescindible el contar con los dispositivos estructurales suficientes para que Andalucía pueda ocupar la posición que de mutuo propio se merece<sup>17</sup>.

Así pues, la Andalucía del período comprendido entre finales del XVII hasta el desarrollismo de mediados del XX, donde ubicamos la definitiva eclosión, difusión y afianzamiento del arte flamenco como oferta muy española, presenta una sociedad dependiente fundamentalmente de la producción agraria, con la pobreza pegada a los talones de la gran mayoría de su población, donde las tímidas acometidas ilustradas fueron denodadas por los políticos románticos, que poco o nada contaron con la opinión de las masas, salvo para su manipulación en aras de intereses espurios y nada favorecedores para los andaluces. Y ello, no se olvide, era común para payos y gitanos: el sufrimiento, las malas condiciones de vida, la supervivencia, en definitiva un campo abonado para la explosión de la violencia, tal vez coadyuvada por la incomprensión y miedo de las clases dirigentes, pero que tampoco pasó más allá de contados levantamientos.



Esa era la fotografía que también se podía registrar del Jerez de aquella época, finales del XIX y principios del XX, con un sector primario abrumador, de braceros ocupados fundamentalmente en las tareas agrícolas del cereal, el viñedo y el olivar -en orden decreciente-, y una oligarquía que monopoliza el poder económico, político e institucional, procedente de la emergente y poderosa burguesía bodeguera, cuya evolución estuvo determinada por sus obsesivas aspiraciones nobiliarias y su comportamiento endogámico, imitando en sus maneras a la aristocracia británica, país de donde eran oriundos muchos de aquellos primeros aventureros que vislumbraron las grandes perspectivas que ofrecía la industria vinatera en la comarca jerezana; mientras que la *"nueva clase media tuvo un desarrollo sumamente débil y tardío"*, compuesta por *"pequeños y medianos propietarios de tierras y viñas [...]"* y *"los dueños de establecimientos comerciales e «industriales» que sostenían la cotidiana vida económica de la ciudad"*<sup>18</sup>, viéndose incapaz de inyectar dinamismo al empobrecido tejido social. Este panorama traería consigo un ambiente social más que crispado, un clima social enrarecido que nos permite comprender, en parte, las protestas y brotes de violencia que tuvieron lugar con posterioridad, con los consiguientes episodios de aflicción y sufrimiento, los cuales podían amortiguarse algo recurriendo al refugio y el consuelo de la religión y el canto lastimero.

Hacer hincapié, procurando evitar los tópicos recurrentes, que en Jerez ha tenido lugar una particular integración de la población gitana, afirmación que disfruta de una abierta y divulgada avenencia, manteniendo en todo caso rasgos propios tanto con respecto a la población en general como entre ellos mismos, dependiendo del barrio donde se asentaron<sup>19</sup>. Sin duda ha sido una localidad relevante desde hace siglos<sup>20</sup>, donde han tenido lugar con gran intensidad los fenómenos del caciquismo y clientelismo político referidos anteriormente con carácter general, cuya estela aún se deja ver con relativa e indeseada frecuencia entre los modos de hacer política. En la economía local perdura la importancia del sector agropecuario, además de gozar de una industria bodeguera muy señera a pesar de que ha sido sometida a una gran reconversión a la baja (sin arrastrar, curiosamente, graves conflictos sociales salvo episodios puntuales) no compensada con apuestas nítidas y de envergadura para la industria y los servicios.

El perfil socioeconómico de Jerez va a experimentar un espectacular y sustancial vuelco a partir de la década de los sesenta del siglo pasado, a remolque de lo que sucedía en el clima económico de España y en Andalucía en su conjunto. A tal efecto recogemos lo que nos cuenta Diego Caro: *"En Jerez, la expansión de la industria vinícola y el crecimiento urbano de la ciudad, con nuevos servicios educativos, sanitarios y administrativos transforman profundamente la composición de la población activa local, con un claro hundimiento del hasta ahora predominante sector primario y un marcado crecimiento de los sectores secundario y terciario. Un contraste más evidente si lo comparamos con la realidad andaluza y española de principios de los años 70."*<sup>21</sup> El fruto de estos cambios y transformaciones se refleja en una socie-



dad jerezana más homogénea en los indicadores de nivel de vida, aunque no exenta del lastre que representa el paro y el desempleo, amortiguado en muchos casos por la economía sumergida y de supervivencia<sup>22</sup>.

A tenor de los avatares de este recorrido socioeconómico de Jerez, descrito muy escuetamente, se va conformando un flamenco que se dice ser muy propio de esta ciudad, que se impregna de tintes identitarios diferenciadores, incitando una cierta competitividad con las otras localidades de obligada referencia cuando se habla de este arte. No en vano esta ciudad acoge en su centro histórico al Centro Andaluz de Flamenco y a la Cátedra de Flamencología, referentes a escala mundial de lo que representan. También hay que tener presente el reciente impulso encaminado hacia la revitalización y creación de las Peñas Flamencas, procedentes del espíritu recién nacido de lo autóctono allá por los años 70, y que han ido ganado terreno para copar en el último lustro una parcela nada desdeñosa en la dinámica social y cultural de la ciudad, fomentada desde el propio gobierno municipal<sup>23</sup>.

«Creemos firmemente que la saeta es la más telúrica manifestación religiosa del pueblo andaluz. Esta afirmación responde a la siguiente teoría: probado está que toda expresión gitano-andaluza arranca de un marcado individualismo, de una metafísica ancestral, súbita, por lo que el misticismo andaluz, en consecuencia, es recto, dramático, clamoroso y sumamente objetivo. Así es la saeta, si la consideramos oración. Oración directa o aye dolorido. Que solamente el hombre andaluz puede rezar.»

(Ríos, 1972: 73)

### ¿UNA ORACIÓN «JONDA»?

Se recurre al epíteto de jonda para jugar con su potencial valor polisémico en tanto que define un palo musical de los llamados serios y difíciles de realizar, pero también define la interioridad religiosa que guarda en su interpretación. Además, arañando en sus entrañas, la saeta expele contenidos de intenso calado social, toda vez que la saeta es hija, junto al resto de palos, como se ha sugerido, de un contexto económico y político triste y de pésimas expectativas. Cabe recurrir, pues, a la voz "jonda" en calidad de hondo, penetrante, intenso, misterioso, vivo e insondable. A una paradójica intimidad participada, y adherida a la piel, se declara la majestuosidad de la saeta como copartícipe de los cantos flamencos clásicos y "por derecho", donde esa hondura requiere de unas cualidades personales innatas.

La funcionalidad de la Semana Santa no se acaba con el recogimiento del católico creyente. Rascando en ello se aprecia que guarda otros cometidos relacionados más con lo puramente sociológico y telúrico, por cuanto canaliza manifestaciones colectivas, consolida parcelas sincronizadas con la identidad de un barrio o pueblo en su conjunto, o invita al reencuentro de los que en su día emigraron en busca de una vida mejor. Esto conduce a que las hermanda-



des y cofradías participantes en los desfiles procesionales signifiquen de facto mucho más de lo que el empeño y ortodoxia de la Iglesia, al considerarlas como simples asociaciones ceñidas a los valores y exponentes religiosos, presupone. Las reiteradas intromisiones de la Iglesia en la ordenación, normalización e instrumentalización del movimiento cofrade ha provocado en ocasiones un fuego cruzado y demostración de poder por cada lado, que más recientemente se han podido desactivar, en gran medida, por la mediación de los importantes órganos existentes, llámense Juntas de Hermandades, Consejos de Cofradías o, en el caso de Jerez, Unión de Hermandades.

De otro lado, nos encontramos con la saeta como copla litúrgica que, tras atravesar culturas, formas musicales y literarias, desemboca en el XVIII para iniciar su proceso de aflamencamiento, atemperando la fatalidad social del momento y transfigurándose en un recurso eficaz que el pueblo llano, a la sazón protagonista de su ejecución, tiene en sus manos a modo de rezo para hacer pública su fe. Se puede ir más lejos en el sentido de afirmar que se produce cierta comunión mística en la fusión producida entre interprete y creencia, en una transmigración ascética sin igual como elemento radicalmente andaluz. Ya lo escribía el costumbrista Benito Más y Prat en «La Tierra» de María Santísima: *“Las saetas, rapsodias populares de los Evangelios, conservan en la imaginación del pueblo andaluz, vivos y con sus tristes colores, todos los detalles de la gran epopeya del Gólgota, observándose en sus ligeras y muchas veces incompletas estrofas, los toques magistrales de esa musa sencilla y apasionada a la vez, que vive en medio del arroyo y suele pisar el légamo sin mancharse.”*

Teorías y propuestas sobre el origen de la saeta son múltiples, las hipótesis y conjeturas son variadas y todas ellas recogen cierta parte de argumentación posible. Desde el punto de vista musical, y a la vez literario, existe cierto acuerdo en cuanto a su génesis, distinguiéndose varias raíces:

- La influencia árabe a través de los pregones convocando a la oración realizados por los almuédanos de las mezquitas de ciudades tan importantes como Córdoba, Granada y Málaga, de tal manera que los mismos añadían oraciones y lamentaciones versificadas en las que ponían a prueba sus propias cualidades interpretativas.

- Su nexa con la música litúrgica de los hebreos<sup>24</sup>, predecesora de las salmodias; en este caso las melodías sefardíes tomaban el ropaje de la devoción cristiana para poder comunicarse entre ellos mediante códigos secretos insertados en las mismas, evitando así el levantar sospechas al tan temido Santo Oficio.

- La que atañe al ámbito estrictamente cristiano a partir de los cantos procesionales que, a decir de fray Diego de Valencina, se fundamenta en: las «saetas penetrantes» que cantaban sus hermanos franciscanos en las procesiones de penitencia durante sus misiones, «ad libitum», para luego formalizarse su cuerpo melódico en la Saeta Vieja, en vigencia hasta el s. XIX, aunque Turina la ubica en los Rosarios de la Aurora en el siglo XVIII.



- Por último, al ser canto popular, tiene el mismo origen que estos, es decir expresiones musicales no regladas y que presumiblemente ya se oirían en los recitados y salmodias de los antiguos duelos.

Una vez más la convergencia de las tres grandes culturas monoteístas en estas tierras del sur se hace patente, aunque sólo sea en afluentes adyacentes. Se ha de insistir, no obstante, que la saeta ya se entonaba y declamaba previamente a que conquistara un rincón propio dentro del selecto catálogo de cante flamenco, toda vez que su natalicio como tal es posterior al medioevo andaluz, aunque comenzaran a cantarse con melodías heredadas de entonces. Es entre 1800 y 1840 cuando la saeta pasa a ser un canto popular y no un acto religioso de los monjes de la época, respondiendo a un modelo aún no flamenco, caracterizada por ser pausada, monótona, sencilla, liviana y pobre en ejecución, configurándose en algunas comarcas como saeta autóctona. El por qué de este salto cualitativo, a nuestro entender, radica en las condiciones socioeconómicas tan desfavorables que cruzan transversalmente todo el siglo XIX, abrazadas por un pesimismo que inunda todos los estamentos sociales y culturales. España deja atrás tiempos gloriosos y de riqueza para entrar en la contemporaneidad como uno de los países más atrasados, en cuya participación Andalucía se llevaría una de las peores partes.

De ese modo va apareciendo la Saeta Cordobesa o la Saeta Vieja, la Saeta Cuartelera de Puente Genil, la Saeta Samaritana de Castro del Río o la Saeta Vieja de Arcos de la Frontera. Pero siguiendo las pesquisas para su entronque con los palos flamenco, es posible distinguir las saetas derivadas de las tonás o de las siguiiriyas, o bien de los recitales salmodianos, con evidente influjo de los cantos litúrgicos de la iglesia católica en sus «oficios semanaseros». Entre los cantaores se suele hablar de saeta de pasión/llana, saeta por tonás, saeta por carcelera, saeta por martinete y saeta por siguiiriya y tonás<sup>25</sup>.

Dejando a un lado, pues no lo entendemos relevante, el datar su origen y quién fuera el primero en concebir la Saeta Flamenca, sí es palmario que la saeta sufre un proceso de metamorfosis que la conduce desde los cantos más populares, como subterfugio para la cotidiana "negociación" con la divinidad, a erigirse en un formato flamenco de difícil ejecución, reservada para aquellos que estén dotados y entrenados en el cante, perdiendo de ese modo parte de su uso más generalizado, si es que lo fue alguna vez, de canto oratorio. Por su parte Rodríguez Cosano nos resume lo que él entiende por saeta. Según su versión ésta es el cante que surgió del *aflamencamiento* de los antiguos cantos piadosos que el pueblo entonaba al paso de las procesiones de la Semana Santa, no admitiendo acompañamiento alguno, siendo su interpretación con guitarra una excepción<sup>26</sup>.

Pasemos a comentar algunas cosas en cuanto al componente literario de la saeta. En primer lugar decir que la composición de la misma suele seguir



la forma de estrofas de cuatro o cinco versos octosílabos, por lo que pueden ser consideradas como quintillas. Respecto a la autoría de las mismas en general, al igual que sucede con el resto de los cantes flamencos, pasa por ser en muchas ocasiones una incógnita de entre tantas que rodean cualquier aspecto de la cultura como patrimonio transmitido. Si bien la saeta recoge, desde el punto de vista literario, el sentir espontáneo del pueblo, no es del todo cierto que sea en su totalidad una creación que surja por mecanismos de generación espontánea; hay que considerar que el pueblo, con respecto al canto popular, lo que hace es recoger, muy raramente crear, aquellos cantos que por tradición oral llegan hasta él. Ahí quedan, por ejemplo, las aportaciones de poetas e intelectuales para corroborarlo, sobre todo a partir de que la saeta entra a formar parte de los cánones del flamenco. En cualquier caso, entendemos que la dicotomía popular-culto encierra en sí una falacia, pues detrás de toda creación humana, del nivel y del tipo que sea, existe una autoría, ya sea definida o anónima, y es en el proceso de su utilización o apropiación por parte de la población en general (el consumo de masas que diríamos ahora) la que lo convierte en "popular", pues el pueblo como entidad no es más que una entelequia, una proyección virtual, que nos sugiere no pocas dudas sobre su capacidad creativa.

El folclorista Luis Montoto, por su parte, resume aún más la clasificación literaria de las saetas, reduciéndola a dos grandes grupos:

- Las de tipo narrativas, que tienen por tema directo la Pasión y Muerte de Jesucristo o explican algunos de sus pasajes que se representan en los pasos procesionales. Las de este tipo destacan en las localidades de Marchena, Arcos de la Frontera o Puente Genil;

- Las afectivas o pasionales, composiciones o lamentos breves a través de los cuales el alma toma la palabra.

Más sintético aún lo expone fray Diego de Valencina (también conocido como fray Diego Valencia o Valenciaga) que tan solo distingue entre saetas de Jesucristo y saetas de la Santísima Virgen. *"Fijémonos, por otra parte, que en casi todas las letras tristes aparece, de pronto, el recuerdo de Dios. Desde este punto de vista, el cante se ha convertido en oración. El pueblo pide al cielo la salud del ser amado o el olvido para las desgracias o, simplemente, le cuenta a Dios lo que le ocurre... La saeta, por ejemplo, que es el cante religioso popular por antonomasia, llega a los labios de su interprete como una especie de inclinación teológica inevitable"*<sup>27</sup>.

Algo que nos ha llamado poderosamente la atención es la escasa evolución e innovación que han tenido las letras de las saetas, la creación ha brillado por su poca presencia, viviéndose de las rentas de composiciones ya tradicionales y transmitidas oralmente, dando como solución un repertorio limitado y repetitivo, circunstancia esta que se repite con el resto de los palos flamencos. Es más, hoy es fácil comprobar que se incurre en una falta de delicadeza, purista si se quiere entender así, al no distinguir cuando se





interpretan entre las saetas dedicadas a uno y otro misterio, al Cristo o a la Virgen, lo que se percibe en ocasiones como algo disonante o fuera de lugar, pues se puede decir casi que las saetas estaban personalizadas a cada imagen o procesión. Esa preocupación por cuidar los modos, las formas, tanto en lo musical, en las letras o en lo meramente religioso, también es motivo de añoranza por muchos entendidos y aficionados. La temática contenida en las letras saeteras, por su parte, es recurrente, aunque con múltiples variantes; pasa por demostrar el apego y devoción a una imagen de Cristo o de la Virgen, en particular y explícita humanización, por exponer el lamento y una catarsis solidaria por la desgracia y la enfermedad (las penas o *ducas*), el desarraigo y la comprensión con el dolor que siente la Virgen y el sufrimiento de Jesucristo en su pasión y muerte.

Al son de roncás trompetas  
A la voz del pregonero  
El pueblo se escandaliza  
El pueblo se alborotaba  
De la muerte amarga del Nazareno

*Cantada por Manuel Torre*

Al son de roncás trompetas  
A la voz de un pregonero  
El pueblo se escandaliza  
Que pregoná en alta voz  
La muerte amarga de Jesús el Nazareno

*Cantada por Manuel Agujetas*

Pero detengámonos sólo un momento en un detalle. Al decir de José Gelardo, *"El fervor religioso en algunas coplas flamencas es indudable [...] No obstante existen coplas que expresan lo que podríamos llamar oraciones interesadas, coplas que reniegan de la fe, coplas que hablan de abrazar la ley de Mahoma, coplas contra los sacramentos, etc."*<sup>28</sup>, y esto lo dice, sobre la base del relato de Bermúdez de Pedraza (historiador del siglo XVII) y la valiosa recopilación de *Cantos Populares* que realiza el seguidor de Demófilo, Francisco Rodríguez Marín, en conexión con la presumible desesperación que tuvieron que padecer los moriscos tras la conquista cristiana y la persecución del Santo Oficio "con la finalidad de borrar cualquier huella religiosa y sobre todo cultural" de los mismos, prácticas persecutorias que *"fueron prolongándose a lo largo y ancho de los siglos XVII y XVIII. Por tanto no es de extrañar la necesidad vital de la minoría morisca, española y andaluza, de plasmar en coplas dramáticas sus sentimientos o resentimientos frente a la opresión de que eran objeto."*<sup>29</sup> La *seguriya*, y una vez que las letras son readaptadas y descontextualizadas a finales del XIX, sería el tipo de cante que mejor se adapta para expresar una tragedia que ya en estos años es de calamidad económica y desesperación ante las malas condiciones de vida.



Así pues, la saeta se convierte en instrumento de comunicación directa con lo divino y sobrenatural, a modo de rezo ejecutado individualmente, que no en soledad. No hay que confundir esta individualidad con el pertinaz individualismo que adjudican, con ribetes de negatividad, algunos observadores, cuando se afanan y empeñan en perfilar y encorsetar el modo de ser andaluz, pues la persona que entona una saeta se encuentra rodeado de espectadores, que aun ocupando un papel secundario forman parte esencial de la puesta en escena y dan contenido y significado a la misma, en una necesidad de existencia mutua. Todo ello queda envuelto y rodeado de un sinfín de elementos simbólicos y rituales<sup>30</sup> que tienen lugar alrededor del equinoccio primaveral en un abigarrado mosaico de sensaciones; los sentidos se despiertan en medio de un ambiente singular: olores, colores, sonidos, sensaciones atrapadas por la piel, paladar, recogimiento y fiesta, imágenes, gentes lanzadas a la calle... Y donde la saeta ocupa un lugar entre el pueblo/público, el cual se sobrecoge con emoción al intentar escucharlas entre el rumor combinado del bullicio y el sonido repetitivo de tambores y trompetas, *«porque la saeta es una copla que se hizo para ser dicha en la propia calle, ante el paso de una cofradía, sea de misterio o de palio, y no admite más escenario que la propia calle, bien sobre el asfalto, en la acera o, todo lo más lejos, en un balcón, que, a modo de púlpito, eleva y destaca al hombre que dice su sentencia moral»*<sup>31</sup>. En el caso de ser el balcón el lugar elegido, éste suele infundir mayor respeto para el cantaor, en tanto que se convierte en escenario improvisado en donde se focalizan todas las miradas y los oídos de los presentes.

Un aspecto central es el referido a la adjudicación de vida propia y personal a las imágenes procesionales, el antropomorfismo ya citado, que no es más que la humanización de lo divino, puesta de manifiesto tanto en las letras de las saetas como en las evocaciones que hacen muchos autores cuando escriben poéticamente sobre la saeta o la Semana Santa. Ello independientemente de lo que las propias imágenes o misterios de Semana Santa representan, las cuales toman vida propia, herencia del barroquismo español. Esta humanización de las imágenes, como ya se ha asegurado, fue fomentada desde la propia institución eclesiástica de base y a lo que ya nunca pudo controlar en su totalidad. Tiene lugar un diálogo privativo entre lo humano y su divinidad, donde a la vez que se ruega y se ora también se recibe el mensaje del Ser Supremo, de la respetada, de la temida y a la vez atractiva, esfera celestial sobre la que se asientan las creencias religiosas<sup>32</sup>.

Una perspectiva que se muestra interesante, entre otras cosas por haber sido tenida poco en cuenta, es la presencia de la mujer en todo lo concerniente al arte flamenco y, especialmente como cantaora de saetas en la Semana Santa<sup>33</sup>. Se ha puesto en evidencia, a estas alturas de los procesos de cambio del modelo social, el hecho de que la mujer ha estado secularmente postergada a un papel subordinado, por lo que es de recibo prestarles la atención que como sujetos de pleno derecho exigen. Las mujeres han tenido que ajustarse a los papeles asignados para su socialización desde una cultura donde se les



ha consagrado casi en exclusividad para convertirse en buenas y decentes esposas y madres. El hombre ha controlado y se ha apropiado de eficaces armas, materiales o ideológicas, que le han sido útiles para reproducirse y legitimarse en el poder y la dominación; de forma que se han estatuidos en sumos sacerdotes, han usurpado los más altos cargos de responsabilidad civil y política o han sido llamados a brillar con más intensidad en todo aquello que es definido como expresión artística.

Toda celebración religiosa conlleva una *dimensión festiva*, donde se produce una especial alteración de la racionalidad y ruptura con *lo social establecido*, con lo que la colectividad tiene pautado como norma de comportamiento cotidiana, y que cada subgrupo diseña e interpreta particularmente<sup>34</sup>. Aceptando que ello es así, la Semana Santa se muestra propicia para que las mujeres asuman mayor protagonismo, quedando justificado el que por un tiempo acotado se relajen los anquilosados preceptos de una tradición mal entendida. Salvando la muy reciente, y todavía restringida, emancipación de la mujer, la realidad ha sido implacable en cuanto a la división sexual del trabajo y las responsabilidades atribuidas a cada sexo, de forma que las mujeres han sido las encargadas de los trabajos más duros, e intencionadamente menos reconocidos por la sociedad, a la par que han asumido el encargo de la educación de su progenie en la fe que el grupo profesa. El *ora et labora*, clásico para las congregaciones religiosas, es aplicable sin duda a las mujeres de nuestro entorno social, a las que se ha educado bajo el yugo de la obediencia y la resignación.

En cambio, no es osado afirmar, sin riesgo a equivocarnos, que la mujer ha sido creadora, conservadora y transmisora de muchos componentes de la vida social y cultural. Las mujeres, prácticamente hasta ayer, tenían asignadas como únicas profesiones la de esposas y madres, avales para la continuidad de la familia y la comunidad. Pero también es verdad que algunas mujeres alcanzaron prestigio y posiciones aventajadas mediante el liderazgo en actividades y organizaciones vinculadas con la religión, parcela que se les atribuye y respeta. Sin pretender entrar en una exégesis psicoanalítica freudiana, o intentar buscar remotas creencias, sí parece evidenciarse que la madre es centro y eje de toda una cosmovisión, en donde loar la virginidad (a la Virgen) significa tributar alabanza a la maternidad en su sentido más espiritual y sagrado.

Comportamientos y actitudes discriminatorias por razón de sexo son hoy más que cuestionadas y contestadas abiertamente, en la exigencia de que la sociedad reconozca a las mujeres como personas en los mismos términos que a los hombres, no sólo formalmente, sino en la práctica diaria y apoyada por un marco legal que así lo garantice. En esta tesis quedan comprendidas las mujeres gitanas, las cuales también han levantado su bandera para exigir las mismas oportunidades de desarrollo personal e integración socio-laboral en igualdad de condiciones. Deteniéndonos en ello vemos que el clan gitano



hace muestra de un matriarcado condicionado, donde las mujeres ancianas son receptoras de un gran respeto (los mayores en general gozan del mimo familiar entre los gitanos), mientras que será el patriarca del clan quién ostente el poder formal. Es decir, se trata de un tipo de matriarcado en el que la transmisión se suele establecer vía materna, pero el poder real reside en el padre. También es posible observar o encontrar en el tipo de familia gitana ciertos vestigios procedentes de lo que fue la antigua familia romana, como es el caso de la figura del *paterfamilias*, a cuya autoridad se someten todos los miembros como jefe, señor o soberano de la familia, y no simplemente padre de familia. La antigua familia es una pequeña comunidad soberana, que se verá bloqueada con la presión ejercida desde el poder estatal.<sup>35</sup>

Pero volvamos a la pregunta de este capítulo. Es común hablar de la espiritualidad profunda contenida en la interpretación de las saetas por parte de sus protagonistas, toda vez que supone orar y suplicar la intervención divina, expresión última de la tragedia de un pueblo, puesta de manifiesto en tantas ocasiones en nuestra historia, el quejío ante lo sobrenatural, así como de respeto y luto ante uno de los "hechos" más impactantes que puede vivenciar una sociedad o comunidad cual es la muerte de su Dios. De este modo la Pasión y el drama Evangélico se hace persona en el "alma" colectiva de la comunidad como expresión íntima de su propia desdicha. En este sentido se aleja nítidamente de otros tipos de cantos o coplas, como pueden ser algunas sevillanas, los villancicos o las misas flamencas que, si bien tienen referencias religiosas, no alcanzan la especificidad, nivel, ni la mística de la saeta.

Los hermanos del calvario  
Van con gozo y alegría  
Porque llevan en sus hombros  
La piedad y las tres Marías

*Cantada por El Guapo*

Se rompió el velo del templo  
Sol y luna se crisó  
Temblaron los elementos  
Cuando espiró el Redentor

*Cantada por Manuel Moneo*

Dejando a un lado la profesionalización o no del saetero o saetera de turno, sí parecen coexistir, como condición *sine qua non*, agudos sentimientos en el sujeto que canta la saeta, próximos al dolor, la pena o el sufrimiento, los cuales emanan de forma abrupta y lanzados al aire denso que rodea los pasos procesionales, pues «*el esqueleto de la saeta debe ser siempre una pena auténtica y cercana*», como bellamente teoriza el poeta Joaquín Caro Romero. Todo ello da lugar a que hasta los más indiferentes hacia este tipo de demostraciones religiosas, sea su justificación la que sea, no quede impasible y se vea envuelto en una especial atmósfera que invita al respeto y consideración a lo



que está presenciando y viviendo en ese momento una multitud compuesta de gentes anónimas, embelesadas en una celestial eucaristía. Ello a pesar de que, como dice Domínguez Ortiz, refiriéndose a lo que él llama *flamenquismo*, haya tenido lugar un proceso de exageración y desnaturalización, y por tanto lo que hoy conocemos tenga poco que ver con lo que fue en sus inicios allá por el s. XVIII<sup>36</sup>.

La saeta cobra su protagonismo casi exclusivo en la Semana Santa, evento que no escapa a su control desde las instancias sociales que en ella intervienen, como así se ha intentado exponer someramente en el repaso histórico. En esta dirección apunta Pedro Castón cuando dice que *"las fiestas actualmente son fiestas totalmente programadas. Y las fiestas programadas son fiestas controladas. Al estar programadas pierden la fuerza de subversión del orden existente que tenía en otros tiempos. (...) Toda celebración festiva entra en una dinámica integradora y anodina, propia de los rituales escenificados en todas las sociedades tecnológicamente avanzadas"*<sup>37</sup>. No deberíamos extraer de estas palabras que la espontaneidad desaparezca por completo, sino que ésta se ve seriamente mermada, de forma y manera que cada vez más son institucionalizados los rituales, con todas las interpretaciones y juicios de valor que eso nos pueda suscitar.

Lo formulado hasta el momento permite ir adelantando algunos de los elementos, a nuestro juicio, valedores de la hipótesis inicial planteada, limitando mucho, no obstante, su significación total: la saeta nace de esa sustitución del habla por el cante, matizada y filtrada por la oración, como manifestación genuina de un pueblo dado a la simbiosis entre religión y fiesta, a la vez sencillo y culto, en perfecta armonía con el barroquismo propio de la Semana Santa, y en línea con su legendaria historia, rica en acontecimientos y expresiones culturales. La ritualización de los Evangelios y la Pasión es un motivo más para expresar y materializar de forma desgarrada (o no) lo que se siente, desempeñando a la vez un papel primordial en el proceso de creación y evolución de la modalidad de lo jondo.



*«El flamenco, como todo lo perdurable en esta vida, es una queja: la forma de expresarse un grupo de oprimidos. Desde la soleá a las alegrías. La primera manifestación de cualquier minoría es la canción: en los guetos se canta. Los perseguidos, sea cual fuere la causa de la persecución, se comprenden mejor que los perseguidores. A los hombres atados por la misma cadena muy pocas diferencias los separan y una cosa los une más que nada en el mundo: su paraíso perdido, su pena. La expresión de su pena (...) En el flamenco hay árabe y hebreo, hay gitano y hay andaluz con hambre».*

*(Antonio Gala; recogido en Grande, 1995: 383)*

## ¿UNA ORACIÓN GITANA?

La *gitanería* ha sido erigida frecuentemente como protagonista principal del arte flamenco desde su nacimiento, que como tal no hace más de dos siglos, incluyéndolo en su acervo cultural en tanto que grupo étnico diferenciado. Dado su carácter nómada, el pueblo gitano se ha ido empapando de las más diversas influencias de allí por donde ha pasado, pero adquiriendo nuevos matices cuando en ciertas comarcas se torna sedentario. Todo ello, junto a las inclemencias de la marginalidad a la que se han visto sometido, ha dado lugar en su conjunto a una forma de vida propia. La saeta, por tanto, no puede eludir estos antecedentes.

En el diccionario encontramos la siguiente acepción de flamenco: *«Expresión musical con la que desde la segunda mitad del s. XIX comenzó a designarse a los cantes y bailes elaborados por los gitano-andaluces, partiendo de canciones y danzas populares andaluzas, con influencias árabes, orientalizantes, judías y latinoamericanas»*. Al igual que ocurre con todas las definiciones, la que se ofrece queda cercenada para atender cualquier pretensión explicativa más allá de una simple aproximación al concepto definido. No obstante, sí pone de manifiesto la oficialidad, y hasta cierto punto unanimidad, al concebir al gitano andaluz como el exponente por antonomasia del cante flamenco, el cual es el resultado combinado (con participación alicuota) de las influencias culturales que han colonizado la Península Ibérica, con el añadido posterior de los cantes de ida y vuelta nacidos de los intercambios con Nuevo Mundo, dando una solución final de elementos conjugados e indivisibles de una realidad sociológica y cultural de impresionante riqueza, necesitada de los cuidados propios que demanda nuestro patrimonio heredado.

Mucho se ha escrito y muchos han sido los esfuerzos por dilucidar la procedencia del flamenco y la de sus intérpretes, con explicaciones dispares y en ocasiones enfrentadas. Otro tanto ha sucedido en cuanto a considerar a los gitanos, como grupo étnico, los principales depositarios y tutores del arte flamenco. No vamos a polemizar con estas cuestiones, pues entendemos que el debate debe quedar abierto a futuras aportaciones e interpretaciones que



revestirán siempre un valor añadido y enriquecedor. Nos interesa más bien la observación de la realidad tal cual se nos presenta. Con un rápido rastreo se muestra evidente y notorio el lugar destacado que ocupan los gitanos, son ellos precisamente los que tienen una mayor y más dilatada presencia en todo lo concerniente al flamenco<sup>38</sup>, sobre todo en cuanto a su interpretación artística se refiere, pues a pesar de que representen un grupo minoritario en la sociedad mayor en la que se encuentran instalados, el número de gitanos sobrepasa con mucho a la de los no gitanos en los distintos modos de sentir y expresar artísticamente el flamenco. En cualquier caso, la duda siempre campea a sus anchas en estas lides, las contribuciones de aquellos que han practicado, en ocasiones magistralmente, los cantos flamencos de forma anónima, sin trascender más allá de su entorno familiar o comunitario son de un extraordinario interés que, a falta de datos precisos que lo confirmen, quedan diluidos en el magma de la sabiduría y cultura que el grupo social va reelaborando día tras día.

Los avatares decimonónicos están mediatizados por una continua crisis de valores y de un nuevo orden social ajado que se tiene que amoldar a las exigencias de la sociedad burguesa y la industrialización ya asentada en Europa. En nuestra tierra, en cambio, el tejido productivo seguía dominado, a pesar de ir soslayando los últimos estertores del modo feudal de producción, por la preeminencia del sector agropecuario, y las faenas agrícolas en concreto han dado para mucho en lo que al flamenco se refiere. Es en este contexto social en el que irrumpe el flamenco, pero nace marcado y estigmatizado, se le equipara a modos y gentes marginales que se mueven al margen del orden, la ley y las "buenas costumbres", por lo que su ejercicio recibe la misma categorización. Con este precedente en sus alforjas hace que muchos payos rehúsen cultivarlo<sup>39</sup>, mientras que los gitanos fueron paulatinamente asumiéndolo como parte de ellos mismos y camino para la definición de su identidad étnica. La propia intelectualidad del momento tilda al flamenco de vulgar, "*manifestación de una ideología reaccionaria, provinciana y nacionalista*", *están en contra del flamenquismo en tanto que "ideología folklorista al servicio de una clase dirigente despreocupada y como sustituto de la carente cultura humanista y democrática."*<sup>40</sup> Visión que experimentará un vuelco considerable a partir de las incursiones de Lorca o Falla, acentuándose en los tres o cuatro últimos decenios, pasando el flamenco a ser considerado parte del patrimonio andaluz, merecedor de los exigibles cuidados para su conservación y divulgación.

A pesar de todo incurriremos en una verdad a medias, que son las verdades más confusas, al decir que los gitanos se constituyen en el único baluarte del flamenco. La osmosis ha sido continua entre payos y calés, en todos los aspectos y en todos los ámbitos sin que ello haya significado o producido una igualdad entre los dos tipos sociales. Habría que entenderlo como un sincretismo entre el material intangible antiguo que ellos traían en sus cachos, de no se sabe dónde exactamente, y el material antiguo que ya existía



entre los que ya residían en las tierras andaluzas. Andalucía se convierte en el nido propicio para el desarrollo de este arte, que no folklore, más de él se hace partícipe gentes propias y foráneas, rebasándose las fronteras, reales o imaginarias, mediante ese intercambio continuo y permanente que llevan a cabo los seres humanos, ya sea consciente o inconscientemente. Muestras de ello las hay por doquier; con sólo asomarnos al balcón de otras comunidades y comarcas de España encontramos testimonios, conexiones y referencias a este arte que consideramos tan nuestro. Intercambios, no olvidemos, que siempre son personificados, porque la cultura en abstracto viene a ser una enteleguía si no aterriza en gentes que le dan vida en un tiempo y en un espacio.

Atendiendo a lo contado, abordar la saeta como expresión religiosa y parte del universo flamenco desde un punto de vista racional queda mermado por lo que contiene de psicológico, de individual y, cómo no, de místico, en tanto que el cantaor sufre algo parecido a una catarsis difícil de transcribir a explicaciones narradas. La mayoría de los consultados coinciden, afinando en precisión, en que el cante no es el producto de un sentimiento o coyuntura emocional o social, más bien el cante jondo nace de la necesidad de expeler las cuitas, de ahuyentar los "demonios" interiores, pues como escribía poéticamente Antonio Machado *"cantando la pena, la pena se olvida"*, aunque evidentemente la existencia de contratiempos contribuye a inflar tal necesidad.

No es sólo el gitanismo el elemento exclusivo que construye lo que conocemos por flamenco, pues circunstancias históricas y socioeconómicas atraviesan por igual a los gitanos y payos, tanto a los de aquí como a los de otras latitudes del territorio español, aunque es del todo inevitable retrotraernos a las condiciones de vida de los gitanos de la Baja Andalucía desde el s. XVIII para pesquisar algunos de los rasgos que conforman la idiosincrasia del flamenco que conocemos en el presente. Steingress afirma que *"El flamenco nació como reacción ante el folklorismo andaluz y supo acentuar los elementos más castizos y tópicos de la cultura andaluza del momento. En este sentido, el cante flamenco es la primera manifestación autóctona de un arte popular andaluz en el sentido moderno, es decir, en el sentido "popularizado", dirigido al pueblo como elemento cultural para su identificación con la región. Su lugar de aparición no fueron los ominosos "hogares calés" sino el ambiente subcultural y suburbano de los grandes núcleos urbanos de la Andalucía occidental."*<sup>41</sup> Algo más poético y romántico pueden sonar las palabras de Grande: *"sin el fabuloso tejido musical de la Andalucía de los siglos XV al XVII el flamenco no hubiera existido jamás; sin el asentamiento en la Baja Andalucía de esos oscuros hijos de la India el flamenco no habría nacido"*<sup>42</sup>. O el argumento de Álvarez: *"si eligieron Andalucía es porque aquí se sintieron mejor más cómodos, más familiarizados, más a gusto por emplear ese término tan flamenco de estar a gusto"*<sup>43</sup>. En cualquier caso, lo que sí parece cierto es que se produce una aleación de múltiples elementos propios y genuinos andaluces que condicionan y promueven la aparición de un arte que muchos lo ignoran y otros tantos quedan atrapados en él de forma indeleble<sup>44</sup>.





Más dirigida al tema que nos ocupa es la aseveración de Ricardo Molina al entender que *“el flamenco «religioso» encontró su perfecta expresión en las saetas que se ofrendan en la Semana Santa andaluza a los pasos procesionales. Constituye un mundo propio, aunque manifieste claras vinculaciones con los cantes gitanos supremos: tonás y siguiiriyas.”*<sup>45</sup> Si buscamos la definición de estas dos últimas voces, leemos que la toná es un cante de los gitanos que narra la vida de persecuciones y miseria que padecieron éstos, incluso una vez instalados en Andalucía, mientras que la siguiiriya es una creación gitana de la Baja Andalucía, caracterizada por una increíble variedad. Esto, que reitera la alianza entre la gitanería y el arte flamenco, es prudente ponerlo en relación con la percepción que tiene el gitano en cuanto a su arte, como patrimonio propio que le llena de orgullo y que no es perceptible de compra y venta, alejándose así de los postulados y principios del mercado, al menos así fue en sus principios, pues no sería hasta la aparición de los Café Cantantes cuando tendría lugar un proceso de adulteración y desnaturalización del cante jondo o flamenco. como así lo entendía, con adhesiones posteriores, el amante del pueblo Antonio Machado y Álvarez. La saeta, como el resto de los cantes “verdaderos”, desde un punto de vista purista, y al igual que sucede con el toreo, especialmente cuando es protagonizado por gitanos, pertenece a un tipo de arte efímero imposible de acordonar y enlatar, a pesar de los avances tecnológicos que en materia de grabaciones sonoras se cuenta en la actualidad. Así pues es parte de un ser y de un estar propios, que por extensión se hace participe a toda una comunidad, su vivencia es espontánea y transitoria pero a la vez plena y eterna para el espíritu y el recuerdo.

La gitanería como forma de vida exaltada durante el Romanticismo del XIX puede entenderse como una reacción al ideario y los planteamientos racionalistas de los ilustrados<sup>46</sup>. Partiendo de tal postulado es como se puede entender la ausencia de sentido político o reivindicativo en las letras flamencas, menos aún en la saeta, pues en ningún momento se ha conformado como una canción protesta, sino más bien de sabiduría resignada, como reacción a una situación desfavorable, social y económica, desde una marginalidad impuesta desde la política y el(los) grupo(s) dominante(s). No es hasta nuestra historia más reciente cuando Andalucía y el mismo flamenco cobran el respeto negado en épocas anteriores, y no tan lejanas, de tal modo que el segundo se incorpora como uno más de los marcadores de etnicidad andaluza. Pero es en la saeta, junto a otros cantes jondos, donde se posibilita el lamento, donde la protesta se maquilla convenientemente, y es ahí precisamente donde se distancia de las meras letras politizadas. Para algunos flamencólogos y flamencófilos la inclusión de reivindicaciones de carácter político y social en las letras flamencas es un sin sentido, que ocasiona la desnaturalización de éstas, lo cual habría de ser prevenido. Prevención que debería ser extensiva a propios y extraños, y administrada por los organismos responsables de velar por la conservación del legado artístico-cultural. De todos modos, tampoco sería conveniente caer en la trampa de las



mitificaciones gratuitas sobre situaciones del pasado, en tanto que la actualidad refleja estampas muy diferentes, sin obviar, por supuesto, que de algún modo son producto de la evolución histórica.

Apostamos por resolver que al limitar el cante de la saeta en exclusividad a los cantaores y gentes gitanas es quedarnos con una visión parcial de la realidad. Lo que en ningún caso se puede negar es la centralidad de éstas, tanto en la cantidad como en la calidad de su ejecución, admitiendo que el gusto o el mismo término de calidad puede someterse a la duda del relativismo. Rastreando en el pasado se descubre que ya desde el s. XVII los gitanos, cuyas aptitudes se hunden en múltiples raíces, van tomando protagonismo como gentes especialmente dotadas para la música, porque *"muy pronto los espectáculos gitanos tendrían un éxito extraordinario y aparecen en todas partes, tanto en las fiestas religiosas y las comitivas de los príncipes, como en las meras fiestas o regocijos populares"*<sup>47</sup>. Ese es el caso, por ejemplo, de la participación activa y marcada de los gitanos en la fiesta del Corpus, de tal forma que en Toledo, se describen ya danzas de gitanos en esta fiesta en los años 1593, 1596 y 1604. Además es notoria la capacidad que se les adjudica a los gitanos de ir asimilando y adaptándose a los gustos y las músicas de aquellos territorios que cruzaban, y en donde se asentaban si era el caso, como fue Andalucía y dentro de ésta Jerez de la Frontera.

La mayoría de las personas a las que hemos entrevistado para realizar este trabajo comparten la idea de que para cantar flamenco es necesario un sustrato de dolor y sufrimiento, en combinación con sentimientos de pasión, envuelto todo ello en una situación de marginación o de posición social desfavorecida; ese estatus vivencial sería el generador de una fuerza interior capaz de emitir la profundidad del cante jondo. La saeta compartiría esa misma condición apriorística, en cuanto su mensaje es desgarrado, teniendo a la divinidad por testigo y diana de los ruegos. Esa condición de partida concuerda en gran medida con lo que se vivía en los siglos XVIII hasta bien entrado el XX, donde las desigualdades sociales estaban muy marcadas y las necesidades perentorias eran corrientes, lo que afectaba a la generalidad de la población de la que se salvaba una muy pequeña porción de rentistas y burgueses. Este cuadro tomaba tonos aún más grises en Andalucía. Hay que esperar a la llegada de la democracia y el desarrollo del estado de las autonomías para poder apreciar cierta salida del ostracismo al que parecía destinada inexorablemente esta tierra y sus habitantes.

Con tal escenario por fondo social los gitanos recogen el cante flamenco como bandera, pues casi con toda seguridad padecieron peor suerte que otros colectivos, su inclusión en el *lumpen* social era una cosa aceptada sin contestación. Hemos de tener en cuenta que el fenómeno de la profesionalización, de reconocimiento o de prestigio del flamenco es bastante reciente. Con anterioridad, codo con codo en muchos casos con jornaleros y proletarios, el cante es moneda común compartido por payos y gitanos,



presumiblemente en mayor intercambio de lo que hoy día se pueda producir. Por el contrario, las condiciones de vida actuales distan de ser penosas, al menos para una gran clase media que ha ido creciendo en el último tercio del siglo XX, pues los niveles de vida registrados han invertido las cifras de la miseria sustancialmente, no obstante eso no es óbice para que se puedan seguir oyendo saetas cargadas de pasión y sentimiento sin necesidad de esperar recompensa material alguna, o a pesar de ella, debido entre otras cosas a que siguen empapadas de ese marcado halo místico que las envuelve y define.

La equivalencia entre gitano y flamenco es la conclusión a la que han llegado muchos autores, en consonancia con la polemizada paternidad del cante, y que en más ocasiones de las deseadas se ha aludido al desamparo documental existente. Por eso no está de más ser iterativos a la hora de exigir a las instancias oportunas que planifiquen y ejecuten un proyecto integrado de propagación del arte flamenco, que lo tenemos en abundancia y sin embargo queda inaccesible para muchos. Aprender con y del flamenco se puede convertir en una aventura inmensamente satisfactoria. Dejando al margen este tipo de estimaciones, es habitual oír decir que *lo flamenco* es un género de vida, de ser y de estar, más allá de reino registrado como *cante flamenco*. Entendemos que son esas formas difíciles de definir, pero que todo el mundo conoce, las que hacen atractivo el universo gitano, su orgulloso *modus vivendi*, sobre todo en algunas localidades renombradas dentro del "*solar natal del flamenco*"<sup>48</sup>. Esta noción de *lo flamenco* se traduce en una energía capaz de asumir movimientos transculturales, requiriendo tan sólo una canalización y conducción adecuada, lo que ayudaría a que creciera la planta del entendimiento y la tolerancia. Son destellos que se irradian a otras muchas gentes que no son de etnia gitana pero que se identifican como flamenco, cuestión esta que nos hace reflexionar una vez más sobre la búsqueda yerma de las realidades que se pretenden sean netas o puras.

En cualquier caso, es innegable que se produce una identificación automática en el inconsciente colectivo, propagado en ocasiones conscientemente con oportunidad de reivindicar espacios propios, entre estas dos nociones de flamenco y gitano. Al igual que es innegable la agradable sensación que se produce cuando la interpretación saetera viene de la mano de un gitano o gitana, se experimenta "*el pellizco*" inimitable que ellos saben darle al cante, matiz duro de pelar científicamente pero que forma parte de la jerga coloquial en estos lares, por lo que se sabe en qué consiste sin ser menester más palabras. Parecido fenómeno quimérico sucede cuando se recurre al término "*duende*", que tantas connotaciones, y tan inspiradoras, tiene atribuido, sobre todo en momentos que se hacen sublimes para los sentidos.



«Geográfica y genéticamente hablando, el cante es un fenómeno estrictamente andaluz. Su patria es la que fue: Andalucía Baja, Andalucía Atlántica, el gran triángulo tartésico del Guadalquivir en su tramo terminal».  
(Molina, 1985: 28)

## ¿UNA ORACIÓN JEREZANA?

Con ésta tercera pregunta se intenta desembocar en lo particular, en cómo se produce o tiene lugar esta oración cantada, si es tal, en una sociedad local precisa como es Jerez, la cual cuenta además con una destacada y distintiva población gitana<sup>49</sup>. También permite la pregunta tener en consideración a ese espíritu postmoderno en el que el protagonismo se sitúa en la exaltación de lo local frente a los otros o frente a los procesos de globalización económica y cultural, como recuperación o protección y defensa de una identidad propia.

La cultura, en su devenir, va tomando cuerpo a través de la resolución a los problemas de la cotidianidad, de tal forma que la búsqueda de soluciones individualiza al grupo y mediatiza su proyección, y mejoramiento si cabe, en la reproducción del mismo. La religión, una vez consolidada la existencia de excedentes que permitieran contar con un grupo liberado al efecto, ha ido moldeándose y adaptándose al medio en el que se desarrolla. Dicha adaptación trajo consigo las distintas formas de respuesta ante los enigmas de la existencia, de la vida tras la muerte o de la intercesión de los seres sobrenaturales para con los limitados seres humanos, interrogantes a los que se les ha querido dar respuesta desde tiempo inmemorial, utilizando para ello estrategias, ritos esotéricos, la música o la danza y el más diverso material, para cruzar la barrera inmensurable entre lo finito y lo eterno.

De entre las diversas religiones que se han conformado con un cuerpo y dogma propio, la religión cristiana es una de las que ha conducido sus esfuerzos en la dirección ecuménica y universalista, convirtiéndose en el alimento espiritual para millones de fieles. Si el universalismo es uno de los principios generales que ha dictado el devenir del Cristianismo, no es menos cierto que la asimilación y forma de entender éste se va particularizando conforme vamos descendiendo en los niveles de observación, atomizándose al límite mismo de una religión o religiosidad popular circunscrita a un pequeño territorio, social y político, intentando mostrar singularidades y particularidades sutiles, que aunque en *strictu sensu* son recreaciones y reinversiones encaminadas a gestar una identidad local. Los individuos que las protagonizan y defienden las perciben como propias, irrepetibles y llenas de realidad, con el ineluctable peligro de atraer pizcas de inspiración excluyentes.

Entre los aficionados y expertos en la materia existe acuerdo para considerar al eje comprendido entre Sevilla, Jerez y Cádiz como la columna verte-



bral sobre la que se sustenta el desarrollo de todo lo concerniente al cante flamenco, el ya citado como solar natal del cante flamenco. De la misma manera que resulta indiscutible afirmar que las manifestaciones religiosas meridionales se visten de colores propios, alejándose de exigencias estrictas y austeras para el cumplimiento del dogma que tiene lugar en otras latitudes. Tanto una cosa como la otra son consecuencia del ejercicio continuado en los procesos de diferenciación y etnogénesis que han tenido y tienen lugar a lo largo de la geografía y la historia mundial, enfatizándose con denuedo cualquiera de los atributos que puedan ser señeros de su exclusividad.

La *jerezanía*, como epítome de todo lo concerniente al orgullo de ser jerezano, es fiel a la tesis localista frente a la invasión y colonización cultural (muy relacionado con los fenómenos de homogeneización y globalización). Desde esa óptica todos los esfuerzos se encarrilan por la exaltación máxima de las cualidades, esencias, méritos o ventajas, reales o imaginadas *ad hoc*, para acabar en la conquista de un distintivo de benéfica singularidad. El habla, las calles, las tradiciones, las fiestas, los monumentos, los hijos predilectos, el equipo de fútbol jerecista y, cómo no, la forma de vivir la religiosidad o la virtuosidad del cante flamenco que se hace en esta ciudad, son arquetipos que pasan a formar parte de la subjetividad colectiva y que afianzan los lazos de pertenencia a la ciudad. La *jerezanía* cobra así la categoría de excelencia, interiorizada por sus individuos en el proceso de enculturación al que todos nos sometemos. Evidentemente, este localismo sucede en cualquier rincón del mundo, y el objeto de veneración puede ser la ciudad, la región, la nación, lo mismo que una creencia religiosa o cívica.

Los parámetros sociodemográficos de la localidad jerezana y, en cierto modo, también los económicos, le otorgan a priori la condición de urbe cosmopolita, no es baladí el que cuente con el sello de ciudad desde tiempo pasado, lo que invita al regocijo y la satisfacción de sus ciudadanos, orgullosos de poseer el deseado ethos urbano en contraposición al mundo rural. La cotidianidad, en cambio, es tozuda y la ruralidad impregna al conjunto de sus habitantes, a consecuencia quizás de flecos sueltos y residuales de cuando ofrecía el perfil de *agrocuidad* mediterránea<sup>50</sup>, pero solidificados en elementos simbólicos y de socialización que tenían lugar en aquella. Ello no hay que entenderlo, ni mucho menos, como un rasgo peyorativo, sino como condición a tener en cuenta para comprender cómo se han comportado y se comportan las relaciones sociales de poder. De todos modos, con la modernización económica, política y social del conjunto del país, azuzada por la revolución informática e informativa, con la transferencia de ingentes datos de forma continua y en tiempo real, la dicotomía rural-urbana cada vez tiene menos sentido de ser, desfondándose la diferenciación de esos dos modelos ideales, salvo si tenemos en cuenta que la otra cara de la moneda ahonda en la recuperación de lo autóctono como garantía de supervivencia.



Por otra parte, Jerez de la Frontera es una localidad que presenta una gran vitalidad tanto en la religiosidad que profesan sus habitantes, con una gran centralidad en la Semana Santa, como en lo que al cante flamenco se refiere, con un destacado protagonismo por parte de la cultura gitana. El celo religioso tiene su reflejo en la alta participación ciudadana en los actos y celebraciones en torno o con motivo de esta semana de devoción y pasión cristiana, mientras que el flamenco va alcanzando cada día mayores cotas de interés. La importancia sociológica del entusiasmo puesto en ambas, religiosidad y flamenco, estriba precisamente en el reconocimiento social que tienen, de tal suerte que ser presidente o socio de alguna cofradía o peña flamenca, más por el momento en la primera que en la segunda, se traduce en relevancia y prestancia social. En este tipo de asociacionismo intervienen conveniencias no exclusivamente sobre aquello que las justifica, pues, al igual que ocurre con los símbolos que son polisémicos, estos modos de socialización a través de hermandades y peñas ofrecen un vehículo de estructuración y articulación de la vida local en su más amplio sentido<sup>51</sup>.

El paso siguiente, por ineludible, es preguntarle a los jerezanos, de nacimiento o de adopción, sobre si existe un tipo de saeta toponímica. Sin esperar demasiadas sorpresas en la respuesta, pronto se percibe que el jerezanismo hace gala y fluye naturalizado por doquier, pareciendo que lo que se preguntaba era una obviedad que no admitía discusión en cuanto a su respuesta afirmativa, reacción inmediata que se suele dar cuando se nos pregunta por cosas nuestras, de nuestro "insuperable tesoro local". Nuestra visión de las cosas considera craso error compartir aseveraciones excluyentes, en éste o en cualquier otro asunto, donde las emociones participan de manera abrumadora, teniendo que ver más con los fanatismos irracionales que con la tolerancia llevada hasta sus últimas consecuencias, por la que hay que apostar sin descanso diariamente y en todos los ámbitos.

A la hora de dirimir la denominación de origen del cante por saetas Antonio Mairena comparte las reflexiones del prócer andaluz Blas Infante<sup>52</sup> en cuanto que la saeta no fue nunca un cante flamenco, sino que *"en principio de siglo llegó a Sevilla una sencilla forma jerezana que se empezó a llamar saeta por seguiriyas, la que una vez dentro de la catedral de Sevilla se convirtió en un gran cante, con tanta o más dificultad y duende como el mejor cante por seguiriyas y, por los años treinta, el cante por saetas había llegado a ser de máxima altura, de gran desarrollo"*<sup>53</sup>. Por contra, hay quienes opinan que la saeta flamenca nace con Manuel Centeno en Sevilla, aunque sea oriunda de Jerez de donde parte, aunque con pocos matices que la hagan considerarla como flamenca. A este respecto *"José M<sup>a</sup> Sbarbi escribe hacia 1880 un artículo dirigido a Machado y Álvarez sobre la saeta, en él habla de un cante popular que ha pasado a ser cante de unos pocos privilegiados y llenos de facultades en la voz, un cante lleno de melismas y muy recargado. También cuenta que las letras se han convertido en una chabacanería. Demófilo le contesta en otro artículo poco después que desconoce datos sobre este cante, que solamente lo*



que conoce de ellas es el haberlas escuchado en Sevilla, Cádiz y Jerez"<sup>54</sup>. Razones de más para incidir, pese a los antecedentes que tiene la saeta en los romances, pregones litúrgicos, pasos y autos sacramentales, saetas de frailes, etc., en que las coordenadas temporo-espaciales de la saeta flamenca quedan expeditas: finales del XIX en el triángulo comprendido entre Sevilla, Jerez y Cádiz<sup>55</sup>. Otorgar maternidad o paternidad única es del todo estéril. Saber con exactitud si fue en Jerez de la Frontera con Manuel Torre, en Cádiz con Enrique el Mellizo, en Málaga con Joaquín Vargas "El Cojo de Málaga" o en Sevilla con Manuel Centeno nos parece es lo de menos, pues la saeta, como el flamenco y la religión en general, nace del concurso y participación de un sinfín de factores y de personas.

En cuanto al origen de las hermandades y cofradías de Semana Santa en Jerez, éstas parten de los mismos fundamentos y pretensiones que aquellas otras que se organizan en el resto de ciudades y pueblos andaluces. Desde que la industria bodeguera alcanza su esplendor económico, allá por el XVIII, son los apellidos de las familias de este negocio los que figuran y acaparan el control y dominio de las hermandades, lo que ha perdurado en el transcurso de los años sin llegar a desaparecer por completo. Se dibuja una línea nada virtual entre ésta alta burguesía, de modos aristocráticos, el poder, la religión, las cofradías, los caballos, el vino y el cante. La arquitectura remata el esbozo pictórico que hace de Jerez una ciudad dominada por la viticultura. *"Uno de los aspectos más influyentes en el alza económica del dieciocho local fue [...] La difusión de la industria bodeguera. [...] La pequeña industria familiar, frecuentemente ubicada dentro del conjunto de la vivienda, va a ser eclipsada por un sistema en el que se requería la instalación de amplias naves, con los consiguientes talleres de tonelería, así como otras dependencias. Dichas entidades, como construcciones independientes, estuvieron diseminadas por toda la ciudad."*<sup>56</sup> Pero sería durante el XIX cuando las construcciones bodegueras alcanzaran su plenitud, "nacía la llamada Bodega Catedral".<sup>57</sup>

La inflexión de ese estado de cosas acontece a partir del relanzamiento que experimentan las hermandades en la década de los ochentas, sobre todo de la mano de los más jóvenes, en paralelo con un fenómeno muy de la modernidad en el que las gentes hacen compatible, sin desavenencias dignas de mencionar, la progresiva y formalizada secularización de la sociedad con las tradiciones religiosas de siempre. Hasta entonces lo normal era que los señoritos "alquilaran" las voces de los saeteros a cambio de compensaciones pecuniarias o en especies, lo cual suponía cierto alivio a sus ajustados ingresos. En su mayoría eran gitanos ocupados en faenas agrícolas, cuya situación económica distaba mucho de ser boyante, muy en consonancia con la miseria extendida, un legado del pasado que se reagudizó tras la guerra civil; la Semana Santa traía así la posibilidad de contar con unos ingresos extras para los agraciados con el don del cante, mientras que permitían el lucimiento y el boato para los pudientes y sus respectivas hermandades.



Era casi norma, no escrita lógicamente, el que después de atender las exigencias del "contrato" para cantarle a las distintas imágenes, seguir la fiesta entre los propios, quedando reservada tan sólo para cabales y algún que otro *ad latere* con licencia para participar en la juerga, dejando a un lado la escenificación torva propia que se presta al paso de los misterios y entregarse a una explosión de virtuosismo, de genio y duende contenido, al flamenco en estado puro; ello era así a pesar de que fuera habitual que el contratado se comprometía a realizar el recorrido completo de la cofradía, cantando en puntos seleccionados estratégicamente, varios días de la Semana Santa; como tampoco era raro tener que buscar al pagador insistentemente para cobrar lo apalabrado.

Algunos de estos detalles nos hace reflexionar sobre que el flamenco siempre ha estado rodeado de un hierático elitismo étnico, social y musical. Esto se explica al tener presente que, a pesar de ser concebido el cante flamenco como una seña de identidad de la cultura andaluza (en la doble variante *emic y etic*<sup>58</sup>), escuchar flamenco en su versión más profunda, pulcra e incorrupta ha quedado siempre reservado para unos pocos privilegiados (no necesariamente poderosos) que han tenido la oportunidad de asistir a esos momentos mágicos donde el cantaor es capaz de dar todo de sí, llegando incluso al fulgor extático. Todos sabemos que en general este tipo de música no es del gusto de la mayoría, salvo en sus formas más festeras o en sus desvirtuadas comercializaciones, para lo que se empaqueta al gusto del consumidor, exigencias fatales impuestas por la deidad llamada mercado, vigente y muy actual metrónomo de nuestras vidas.

No cabe duda que hoy día el contexto socioeconómico jerezano, al igual que en el resto del país, ha variado para mejor. Aunque el paro sigue siendo un lastre, las perspectivas de futuro se plantean halagüeñas, al menos esas son las consideraciones estimadas desde nuestros gobernantes y las instituciones públicas. Las mejores condiciones de vida afectan a todo el tejido social, sin que ello haya podido evitar la persistencia de bolsas de marginación y pobreza, que por el bombardeo informativo de tragedias sucedidas o en curso a escala mundial conllevan que las más próximas queden solapadas e inadvertidas.

Esta mejora en las condiciones de vida ha permitido que sean pocos los cantaores profesionales consagrados que se presten a ejercer de saeteros. Son muchos los jóvenes, que suelen participar en los concursos de saetas que se organizan en la localidad, los que protagonizan la ejecución de éstas, sin menoscabo que, de manera espontánea, alguna que otra persona de entre el público dedique una saeta devota a su imagen preferida. La presencia de las peñas flamencas, por su parte, es discreta a pesar del auge que están teniendo; de entre todas destaca la actividad de Los Cernicalos por cuanto dirige el concurso oficioso de cante por saetas, y la convocatoria de la peña La Buena Gente de gran tradición, reconocida por su calidad en los





participantes y los premios que otorga, pero que realiza el concurso en un escenario convencional por lo que pierde la riqueza de matices que envuelve a la saeta en su medio «natural».

Polémicas aparte, en Jerez la saeta la cantan tanto gitanos como payos, reconociendo que prevalecen los primeros, lo que queda corroborado por el gran número de artistas y cantaores no profesionales que la han ejercido de forma sobresaliente. La muestra de nombres es amplia, destacando en estos últimos años la presencia de Juan Romero Pantoja, "El Guapo", pero sin olvidar a su hermano Manuel, a Juan Acosta, Sotito, El Carbonero, Manolo Sevilla, Ana M<sup>a</sup> la Jerezana, La Pinteño, Sordera, los Gálvez, los Moneo, Juanata, Perico el Tito, los Zambo, Cascales, María Bala, María Monge, Rubichi, Garbanzo, Los Méndez, Luis de Pacote y un largo etcétera. Lo que sí es cierto es que la capitalidad andaluza actúa de imán para muchos intérpretes de saetas, de tal forma que se produce una especie de fuga hacia Sevilla a razón de las mejores condiciones retributivas y de caché que ofrece Sevilla.

Con respecto a la forma de cantar la saeta, no sólo en Jerez, se ha podido constatar que la misma se ejecuta de manera más fácil, con menos esfuerzos, pues solamente se sube una vez versus a las dos que se hacía antes, a la vez que se han hecho más largas, durando de cuatro a cinco minutos mientras que antes rondaban los veinticinco segundos, además esas saetas de entonces sonaban a oraciones habladas, mientras que ahora el grito sustituye al quejío. Para percibir estas diferencias sólo hay que escuchar con atención algunas de las grabaciones recuperadas del legendario Manuel Torre.

En punto y aparte hay que comentar que la particularización no se detiene al nivel local. Dentro del mismo Jerez los territorios son marcados y subdivididos a escala de barrio. El deseo de ser diferentes se refleja de manera recalcitrante en la rivalidad entre los dos barrios flamencos por excelencia de Jerez: San Miguel y Santiago<sup>59</sup>. Cada uno se entiende como la otredad flamenca y gitana del otro, no sólo por el hecho de presumir de más y mejores artistas, sino porque además el hecho de haber nacido en uno u otro barrio otorga elementos estructurantes de la identidad y filiación de grupo y sus individuos; a pesar de que en el pasado reciente los dos barrios han estado denostados debido, sobre todo, a la presencia del tráfico de drogas y la marginalidad.

Esa rivalidad también se pone de manifiesto en la saeta, realidad que fue fomentada y aprovechada por los propios caciques de antaño para revalidar sus perímetros sociales. En ambos son los Cristos los que se llevan la palma en cuanto a dedicación de esfuerzos, piropos y saetas, toda vez que se le adjudica mayor capacidad a éste que a la Virgen para realizar los milagros. Tanto El Cristo de la Expiración como El Prendimiento son símbolos o señas identificativas de cada barrio. De todos modos ello no pasa de ser una rivalidad simbólica que perdura, sin olvidar además que la representativa existencia de los dos barrios se ha visto sometida a la presión de fenómenos de



carácter urbanístico como de homogeneización y de disgregación de las familias gitanas hacia otros núcleos periféricos de la localidad, consecuencia del abandono progresivo que ha sufrido el centro urbano por distintas causas (malas condiciones de habitabilidad, escasos servicios, presencia de drogas, etc.). La dispersión intralocal de gitanos parece haberse parado en los últimos años, e incluso tiene lugar una moderada recuperación de espacios de encuentro, al menos en los aspectos culturales y de sociabilidad.

*«La mente convierte las ideas en objetos materiales del mundo "exterior", dándoles permanencia relativa, siendo el ritual religioso el área más importante donde se manifiesta esta clase de simbolización material».*

*(Leach, 1985: 51).*

## CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo del viaje emprendido, iniciático para mí en cierto modo, ha estado asomando de manera persistente la tentación de coquetear con el recurso poético, por lo que ha resultado resbaladizo mantener en ocasiones el distanciamiento necesario para observar lo más objetivamente posible los hechos sociológicos seleccionados. Tal circunstancia no supone un inconveniente en sí mismo, sino que hay que entenderla como una consideración apriorística a tener en cuenta en cualquier tipo de conclusión que uno se arriesgue a emitir. Sumergirnos en los caminos de la pura subjetividad se ve alentado por el propio contexto en el que la religión, el flamenco y la saeta se desenvuelven, cargado siempre de elementos intangibles, de sensaciones inescrutables, de efluvios sensoriales o de puntos de vistas divergentes, pero que a la postre demuestran la riqueza de interpretaciones que encierra cualquier realidad que nos rodea. Como ineludible es, en cualquier estudio sociológico, el que las intervenciones analíticas se acompañen de las útiles disecciones y separaciones de la realidad para permitir su mejor comprensión, realidad que siempre se manifiesta en bloque o, al menos, sin límites fulgentes.

En una sociedad de consumo como la nuestra, los valores espirituales no se resisten a la tentación de encontrar compradores, con el riesgo asumido que la provisionalidad y precariedad en el tiempo son uno de los rasgos que precisamente la definen. La moda, los gustos y el balance entre costes y beneficios empañan, ensucian y descontextualizan las señas culturales. Los intereses comerciales se disfrazan de lo políticamente correcto para vender el producto, de tal modo que es preciso estar alerta y con ojo avizor para que no nos den gato por liebre. El difundir y divulgar la cultura, en la que se integran la religión y el cante, no significa caer en lo insubstancial, o que las producciones culturales sean horteras y chabacanas, sino abordar con respetuoso esmero el patrimonio heredado para su conservación y mejoramiento futuro, garantizando así su perdurabilidad.



La Iglesia, como institución, emprendió su particular *aggiornamento* o modernización que la evolución de los tiempos exige, capacitándose para digerir los cambios tan acelerados que han tenido lugar en la última mitad del siglo XX y que ya se venían vislumbrando desde la llamada Revolución Industrial. El reto de esa actualización se amplifica además porque por un lado los sistemas democráticos de los países occidentales, exportado como modelo ideal a seguir por el resto de las naciones, con su supuesta mayor libertad, permite una mayor competencia entre credos; por otro lado, la aceleración en los medios de comunicación allana y facilita la propagación y diversificación de las propuestas religiosas. La batalla por conquistar el mercado espiritual, por tanto, se ha teñido de una virulencia sin parangón en el pasado. Bien es verdad que esa competitividad siempre ha existido, antecedentes los tiene en los distintos cismas eclesiásticos, y en el presente es utilizada como excusa para ocultar intereses muchos más mezquinos e inconfesables, desencadenando agravios y conflictos bélicos que sesgan millones de vidas humanas.

Bien, pero ¿adónde queremos llegar? Muy sencillo, la religiosidad popular a pesar de ser eso, popular, está construida sobre un sistema cultural y unas creencias determinadas, dentro del cual se encuentra articulada y organizada una religión concreta, en nuestro caso la cristiana católica, y se sea o no creyente vamos absorbiendo los contenidos socioculturales e inculcando desde el mismo día que nacemos. De este modo, tanto la Semana Santa como las formas estéticas que la rodean, entre las que se encuentra el canto saetero, es la estela de una continua adaptación de la herencia recibida, donde el deseo de ser diferentes interviene de forma subliminal o extrovertida, según el caso, para que la sociedad a la que pertenecemos, y en la que estamos integrados, sea percibida con un alto grado de estabilidad y permanencia en el tiempo, dando la impresión de que las cosas no cambian tanto como parecen, al menos en lo referente a los pilares fundamentales que sostienen el mundo de las ideas y las creencias.

La evocación, en el plano de lo inmaterial, de un ayer menos contaminado suele ser compartido por muchos, en la presunción de que en décadas anteriores la religión (la religiosidad) se vivía más intensamente, con más espiritualidad e interiorización que en el presente. También es cierto que el protagonismo y presencia de la Iglesia y sus instituciones, que mediatizaba cualquier fleco de la vida cotidiana de este país, ha aleccionado y fomentado para que ello fuera así. Esto contribuiría a que las saetas estuvieran envueltas y, a su vez, concebidas como encuentros místicos por parte del cantaor, así como de un gran respeto por parte del público espectador. La ineludible metamorfosis hacia perspectivas festivo-turísticas de los actos religiosos y el mayor poder adquisitivo de la sociedad en su conjunto han podido mermar, en mayor o menor grado, las consideraciones anteriores, asistiéndose a un cambio de los rituales, de las creencias y del reparto de las fuerzas sociales, políticas y económicas. Por eso es fácil admitir que cuando los posibles



saeteros cantan por dinero, poco de oración va en ello y sí mucho de necesidad o interés pecuniario.

Los gitanos también fueron víctimas de un secular analfabetismo impuesto por una sociedad insensible a la igualdad (menos admisible es que aún se produzca un considerado absentismo escolar), por lo que una de las formas de rezar ha sido a través del cante, pues las oraciones canónicas estarían lejos de ser leídas o aprendidas por ellos. La Iglesia, por su parte, ha entendido que la saeta cumplía esa función, amén de la netamente estética, por lo que nunca vio mal alguno en su ejecución, más allá de sus enfrentamientos coyunturales que haya podido tener con las hermandades y cofradías en cada diócesis o parroquia.

En el presente, los movimientos económicos globalizadores modifican notablemente el trasfondo de muchos contenidos rituales religiosos. El mercado se infiltra en cada poro del tejido social por lo que los límites entre los sentimientos religiosos y los estrictamente materiales quedan poco diáfanos, si es que en algún tiempo no fue de esa manera, y se difuminan cada vez más. La Semana Santa sintetiza esta observación claramente: junto a la reproducción de valores estrictamente cristianos y católicos, la propuesta turística ocupa una importancia primordial en el conjunto de la micro y macro economía. Igualmente es un motivo para que se activen los elementos de socialización y de reafirmación localista, dentro de la misma dinámica de competencias que el mercado prefija, tanto para su lado material como espiritual. Los concursos y certámenes de saetas conducidos por las Peñas Flamenecas se multiplican (lo cual es meritorio), los artistas más o menos consagrados elevan su nómina considerablemente, algunos pudientes aún conservan la costumbre de brindar sus balcones como prenda de prestigio y estatus social, se protege el turismo y la fiesta está asegurada. No es posible negar el porcentaje de religiosidad que contienen las saetas, pero nos parece que la balanza se desnivela considerablemente hacia cuestiones más telúricas y económicas, sin que en ello transluzca prejuicio alguno en cuanto a que las tesis economicistas sean malignas per se; en todo caso nos dibuja y constata la multifacética naturaleza humana.

La doble cara del cante por saetas queda evidenciada en todo momento. Una, la histórico-religiosa, expresa la religiosidad, más o menos desvirtuada, comercializada o actualizada según se quiera ver. La otra, la musical-literaria, pertenece de lleno al mundo del flamenco, tal circunstancia de hecho nos ha dificultado deslizar a la saeta del universo musical mayor en el que está incluida. Ambas caras pertenecen a un mismo cuerpo indivisible, siendo al unísono recíprocamente necesarias; los contenidos de una no se pueden entender sin la existencia de la otra en su significación actual, lo que va más allá de los avatares exclusivamente centrados en los intereses económicos referidos, de las rivalidades estéticas e interpretativas o utilización como sustantivo de la particularidad. Estos dos atributos de la saeta la hacen que



sea percibida como parte integrante del modelo colectivo andaluz, pero como cante flamenco de los llamados jondos sigue siendo cosa de pocos, de iniciados, de elegidos por sí mismos o por las circunstancias, que o bien disfrutan, o bien lo sienten como forma de expresión, o bien obtienen beneficios económicos de él. Paradójicamente esto es así a pesar del respaldo que pueda tener desde las diferentes instituciones políticas y las administraciones públicas, lo que no significa que haya que ceder cuerda en la tarea por elevar el conocimiento y acercamiento de estas expresiones populares, y artísticas.

Parece quedar meridianamente claro que la saeta flamenca que en la actualidad disfrutamos es el corolario de una larga transición. De herramienta evangelizadora de los frailes (Franciscanos sobre todo, pero también de otras órdenes religiosas), pasa a ser asumida por el pueblo llano en forma de romances (reliquias de la saeta antigua que aún se puede escuchar en Marchena o Puente Genil), para llegar a ser hija de la siguiiriya y la toná y ejecutada tan sólo por aquellos que están facultados. Un aflamencamiento, en definitiva, por el que se tamizó gran parte del folclore musical andaluz.

La saeta, por tanto, tiene su parcela dentro del acervo cultural andaluz, donde tienen lugar los acontecimientos que propiciaron la aparición del cante flamenco a final del XIX (siendo la gitanería su principal practicante que no el único) y la vitalidad de su religiosidad. La saeta, dada su especificidad, sintetiza los elementos simbólicos e ideológicos propios de la religión vivida por los fieles, armonizada con las reglas institucionales, en memoria eternizada de sus creencias, como destacada representante de una especial cosmovisión percibida desde y para los andaluces pero sin exclusión. La Semana Santa, la existencia de los modos y formas diferenciadas de los gitanos, el carácter festivo de cualquier tipo de celebración religiosa, el flamenco, los ancestros o el clima son, entre otros muchos, los marcadores que configuran una percepción (real o ficticia, ya eso sería otra cuestión a debatir) única de la comunidad andaluza y jerezana.

La presencia y contribución de Jerez en el nacimiento de la saeta como cante flamenco, territorial, urbana y culturalmente hablando, sin olvidar su característico perfil social y económico entre el XIX y el XX, y sin entrar en determinaciones de grado, carece de pocas dudas, más relativa es su titularidad exclusiva en dicho proceso. Jerez se ha convertido en exportadora del arte flamenco, es una referencia obligada para los aficionados diseminados por todo el planeta, a la par que se acrecienta un interés resucitado en la esfera académica e intelectual. Otra cuestión a discutir, dada la sustancial proporción de familias gitanas en la ciudad, sería el que fueran los gitanos los veladores electos del arte flamenco y, por precisada alusión, de la saeta. Asumiendo que la etnia gitana se ha visto sometida a condiciones de marginalidad que aún persisten, lo cierto es que forman parte integral del conjunto de las expresiones culturales que definen a la sociedad jerezana, más cuando presentan una especial forma de vida que incluso se ve criticada



desde otros grupos de gitanos, sobre todo en alusión a la pérdida de sus señas de identidad (no es infrecuente que sean tildados de "agachonaos").

En cualquier caso la saeta, sea el que sea quien la cante y donde la cante, es patrimonio colectivo, formando parte de los caminos troncales del flamenco y de las pasiones religiosas ensalzadas en la herencia cultural común, compartiendo matices pertinaces esculpidos en siglos de historia que cada localidad se esfuerza denodadamente en rehabilitar para orgullo de sus moradores.

## BIBLIOGRAFÍA

### **Aguilar y Tejera, A.:**

- Saetas Populares (*recogidas y anotadas por el autor*). Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, S.A. Madrid, 1928.

### **Álvarez Caballero, A.:**

- Gitanos, Payos y Flamencos, en los Orígenes del Flamenco. Editorial Cíntero. Madrid, 1988.

### **Álvarez Santaló, L.C.:**

- "«Religiosidad Popular» en el siglo de Oro: La Estilística del Vaciado y el Moldeamiento Social". En Religiosidad Popular Sevillana, José Hurtado Sánchez (ed.). Ayuntamiento de Sevilla, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000.

### **Arrebola, Alfredo:**

- Cantes Gitano-Andaluces Básicos. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1987.

- Presencia de la Mujer en el Cante Flamenco. Ediciones Edinford, S.A. Málaga, 1994.

### **Butler, Augusto:**

- Jerez en la Canción Popular Andaluza. Ayuntamiento de Jerez de la Frontera. Editorial Jerez Industrial. Jerez de la Frontera, 1962.

### **Caro Cancela, D.:**

- Burguesía y Jornaleros. Jerez de la Frontera en el Sexenio Democrático (1868-1874). Caja de Ahorros de Jerez. Jerez de la Frontera, 1990.

- Historia de Jerez de la Frontera. Tomo 2. El Jerez Moderno y Contemporáneo. Diputación de Cádiz. Cádiz, 1999.

- Historia de Jerez de la Frontera. Tomo 3. El arte en Jerez. Diputación de Cádiz. Cádiz, 1999.

### **Clavijo Provencio, R. (corr.):**

- Actas de las IV Jornadas de Historia de Jerez. Biblioteca de Urbanismo y Cultura Ayuntamiento de Jerez. Jerez de la Frontera, 1992.

### **Consejería de Economía y Hacienda:**

- Informe Económico de Andalucía 2000. Servicio de Asesoría Técnica y Publicaciones. Sevilla, 2000.

### **Consejo Económico y Social de Jerez:**

- Jerez: Economía y Sociedad 2000. Consejo Económico y Social y Ayuntamiento de Jerez. Jerez, 2000.

**Cruces Roldán, C. (ed.):**

- El Flamenco: Identidades Sociales, Ritual y Patrimonio Cultural. *Centro Andaluz de Flamenco*.

**Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1996.**

- La bibliografía flamenca, a debate. *Andaluz de Flamenco. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1998.*

**Cuadrado Roura, J.R.:**

- "La crisis económica y la redefinición del mapa económico-regional". En España, economía. *García Delgado, J.L. (director), pp 745-764. Espasa Calpe. Madrid, 1989.*

**De la Plata, Juan:**

- Flamencos de Jerez. *Editorial Jerez Industrial. Jerez de la Frontera, 1961.*  
 - La Saeta. La pasión de Cristo según la canta el pueblo andaluz. *Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces. Jerez de la Frontera, 1984.*  
 - La Tradición Flamenca de Jerez. *Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces. Jerez de la Frontera, 1987.*

**Debate de ABC:**

- Saeta, un cante profesionalizado en trance de extinción. *31 de Marzo de 1983.*

**Díez de Velasco, F.:**

- Introducción a la Historia de las Religiones. Hombres, ritos, Dioses. *Editorial Trotta. Valladolid, 1998.*

**Domínguez Ortiz, A.:**

- Andalucía Ayer y Hoy. *Colección Tablero, Editorial Planeta. Barcelona, 1983.*

**Durán Bonilla, F.:**

- "Cantos y Cantes de la Saeta". En *La Saeta Flamenca. Revista el Candil nº 85, Enero-Febrero, 1993.*

**Fernández Bañuls, J. A.:**

- Joyero de Coplas Flamenca: Antología y Estudio. *Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1986.*  
 - «El flamenco: un arte de gitanos y andaluces». En *El Folk-Lore Andaluz, nº 2, pp 193-202, 1988.*

**Gómez García, P. (ed.):**

- Fiestas y Religión en la Cultura Popular Andaluza. *Universidad de Granada, 1992.*

**Grande, Felix:**

- Agenda Flamenca. *Biblioteca de la Cultura Andaluza. Barcelona, 1985.*  
 - Memoria del Flamenco. *Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores. Barcelona, 1995.*

**Harris, Marvin:**

- Antropología Cultural. *Alianza Editorial en «El libro de bolsillo». Salamanca, 1996.*

**Hernández Guerrero, J.A.:**

- «Notas para una interpretación antropológica del cante flamenco en Cádiz». En *Demófilo, nº 24, pp 85-112, 1997.*



**Hurtado Sánchez, J. (ed.):**

- Religiosidad Popular Sevillana. Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

**Hurtado Sánchez, J.; Fernández de Paz, E. (eds):**

- Cultura Andaluza. Área de Cultura Ayto. de Sevilla/Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla. Sevilla, 1999.

**Infante, Blas:**

- Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933). Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla, 1980.

**Instituto de Estadística de Andalucía. Sistema Estadístico de Andalucía:**

- Anuario Estadístico de Andalucía 1999. Junta de Andalucía, 1999.

**Leach, E.:**

- La lógica de la conexión de los símbolos. Siglo Veintiuno de España Editores, S.A. Madrid, 1985.

**Leblon, Bernard:**

- El Cante Flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas. Editorial Cinterco. Madrid, 1991.

**López-Casero Olmedo, F.:**

- La Agrociudad Mediterránea. M<sup>o</sup> de Agricultura, Pesca y Alimentación, Secretaría General Técnica. Madrid, 1989.

**López Fernández, R.:**

- «La Saeta». En Cosas de Sevilla n<sup>o</sup> 6, 1981.

**Mandly Robles, A.:**

- "El cante contra el discurso". En: El Folk-Lore Andaluz n<sup>o</sup> 8, pp 11-19, 1992.

**Manfredi Cano, D.:**

- «La Saeta». En Geografía del Cante Jondo. Grifón. Madrid, 1975.

**Manrique, J.:**

- Coplas Flamencas. Editorial La Mano en el Cajón. Barcelona, 1982.

**Martín Rodríguez, M.:**

- "Evolución de las disparidades regionales: una perspectiva histórica". En España, economía. García Delgado, J.L. (director), pp 703-743. Espasa Calpe. Madrid, 1989.

**Martínez, U.:**

- "Organización y Percepción del Espacio". En Antropología de los Pueblos de España. Taurus Ediciones. Madrid, 1991.

**Melero Melero, M.L.:**

- La Saeta: Expresión Musical de la Religiosidad Popular Andaluza. En II Congreso de Folclore Andaluz. Danza, Música e Indumentaria Tradicional. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1988.

- Las Saetas. Diversidad tipológica y realidad socio-cultural. Ayuntamiento de Marchena, 1995.



**Melgar Reina, L., Marín Rujula, A.:**

- Saetas, Pregones y Romances Litúrgicos Cordobeses. *Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Colección Temas Andaluces. Córdoba, 1987.*

**Molina, Ricardo:**

- Misterios del Arte Flamenco (Ensayo de una Interpretación Antropológica). *Biblioteca de la Cultura Andaluza, Editoriales Andaluzas Unidas, S.A. Barcelona, 1985.*

- Cante Flamenco. *Taurus, Temas de España. Madrid, 1989.*

**Moreno, I.:**

- Cofradías y hermandades andaluzas. Estructura, simbolismo e identidad. *Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1985.*

- Andalucía: Identidad y Cultura (Estudios de Antropología Andaluza). *Editorial Librería Ágora. Málaga, 1993*

**Pantoja Antúnez, J.L.:**

- Evocación de las Grandes Figuras del Flamenco. *Asta Regia Editorial. Jerez de la Frontera, 1963.*

**Ortiz Nuevo, J.L.:**

- Pensamiento Político en el Cante Flamenco (Antología de textos desde los orígenes a 1936). *Editoriales Andaluzas Unidas, S.A. Barcelona, 1985.*

**Repetto Betes, J.L.:**

- Historia de Jerez de la Frontera. *Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Confederación Española de Centros de Estudios Locales/ Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1987.*

**Río del, Jesús:**

- El Romanticismo y el Flamenco. *Cátedra de Flamencología y Estudios Folkloricos Andaluces. Jerez de la Frontera, 1987.*

**Ríos Ruiz, M.:**

- Introducción al Cante Flamenco. Aproximaciones a la Historia y a las Formas de un Arte Gitano-Andaluz. *Ediciones Istmo. Madrid, 1972.*

**Rodríguez Becerra, S.:**

- Las fiestas de Andalucía. *Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1985.*

- "Introducción". En *La Religiosidad Popular*, vol. I, pp 7-12. *Anthropos/ Fundación Machado. Barcelona, 1989.*

- Religión y Fiesta. *Signatura Demos. Sevilla, 2000.*

**Rodríguez Cosano, R.:**

- Enigmas del Cante Flamenco. *Lebrija, 1990.*

**Steingress, G.:**

- Sociología del Cante Flamenco. *Centro Andaluz de Flamenco. Jerez de la Frontera, 1993.*

- «De ciegos, saeteros y flamencos: una reflexión sobre el origen y evolución de lo 'jondo' en el cante flamenco». En *Demófilo*, nº 12, pp 93-107, 1994.

**Toribio Ruiz, Rosa M<sup>a</sup>:**

- Xerez: Orígenes y Leyendas. *Sociedad/Centro de Estudios Históricos Jerezanos, CSIC-CECEL. Jerez, 1986.*



## NOTAS:

- <sup>1</sup> Los Ilustrados anunciaron la muerte de las religiones por inanición pues la razón vencería en todos los frentes, de tal forma que las creencias religiosas no pasarían más allá de ser simples supercherías. El tiempo les ha contradicho, hoy más que nunca las gentes encuentran en la religión el refugio para la paz interior.
- <sup>2</sup> “No sólo en nuestros días, sino desde siempre, las relaciones entre los contenidos, instituciones y personas de la religiosidad popular y de la religión ortodoxa -ésta tanto en sus versiones oficial como críticas- han sido ambivalentes, difíciles, e incluso, a veces, claramente hostiles. Y ello, tanto porque muchos (no todos) de los elementos de la primera proceden de la segunda, sino también por la permanente tensión entre los intentos de control por parte de la Iglesia-institución y los deseos de autonomía por parte de lo que podríamos llamar “sociedad civil secular” por contraposición a la “sociedad eclesiástica” compuesta por obispos, clérigos y seglares de militancia católica activa”. (Moreno, 1993: 88-89)
- <sup>3</sup> “...la cultura popular andaluza, y dentro de ella la religiosidad popular hay que contemplarla dentro de las estrategias, tanto activas como pasivas, de adaptación, resistencia o incluso rebelión -según los casos y contextos- de las clases y grupos dominados: proletariado y subproletariado, campesinos, menestrales, artesanos, moriscos, negros, gitanos, etc., para subsistir, preservando su propia identidad y autoestima, en un marco caracterizado por la opresión económica, política e ideológica.” (Moreno, 1993: 94)
- <sup>4</sup> A lo largo del s. XIX en España tendrán lugar una serie de acontecimientos trascendentes (decadencia del Antiguo Régimen, un tardío romanticismo costumbrista -de la mano sobre todo de un regionalismo literario, como lo denominaba Valera- o una inevitable modernización) que marcarán la generación y consiguiente exaltación de unas señas de identidad en respuesta a lo que viene del extranjero. “El Romanticismo pudo establecer sus valores artísticos-culturales en la Península, entre otras cosas, debido al gran éxito que la visión romántica de una Andalucía exótica, erótica y morisca había alcanzado en metrópolis como París, Viena, Londres o San Petesburgo. [...] Ya hacía 1850, el “arte español” se extendía por toda Europa, tanto que muchas de las más prestigiosas bailarinas de teatro se convertirían en “gitanas” o “andaluzas” artificiales [...]” (Steingres, en Cruces, 1996: 93)
- <sup>5</sup> La asistencia de los andaluces a las celebraciones religiosas es masiva, elevándose al 80,2% en aquellos que prefieren “ver procesiones” de Semana Santa, sobrepasando en mucho a la participación que tiene lugar en ferias o romerías, mientras que un porcentaje abrumador de andaluces, el 93%, perciben el cante flamenco como el principal elemento identificativo de la cultura popular andaluza. (Castón Boyer, en Hurtado, 2000: 30-32) En este sentido resulta justificado indagar aunque sea a grandes trazos en la combinación resultante que brota entre el cante por saeta, profundo y emotivo, y la religiosidad popular, sencilla y directa.
- <sup>6</sup> Sánchez Herrero entiende que “Todas las manifestaciones de la religiosidad bajo medieval andaluza, aun aquellas que puedan parecer más típicas, tienen un antecedente, son prolongación o un doble de la castellana.» Esa religiosidad castellana «se tiñe de barroquismo (...), al llegar a Andalucía sufre una modifica-



- ción, de matiz, de carácter, sencillamente pasa a ser algo castellano, pero traducido, expresado, vivido por gentes andaluzas.” (en Gómez, 1992: 127-128).
- <sup>7</sup> Díez de Velasco, 1998: 442.
- <sup>8</sup> “Las masas populares se identificaban perfectamente con el tardobarroquismo, teniendo en las fiestas y celebraciones una forma de eludir muchos de los problemas cotidianos.” (Fernando Aroca Vicenti en Caro, Tomo 3, 1999: 109).
- <sup>9</sup> “Las fiestas en nuestra tradición cultural son difícilmente separables de la religión, constituyen en la generalidad de los casos las dos caras de una misma moneda, dos aspectos que los andaluces, al decir de algunos, combinamos hábilmente y que según otros confundimos inadecuadamente.” (Rodríguez, 2000: 97)
- <sup>10</sup> Nos dice Esther Fernández de Paz: “... la teatralidad que el pueblo necesita volcar en sus manifestaciones de culto se concentra en las cofradías de penitencia. Desde la segunda mitad del siglo (XX) puede hablarse de verdadero resurgimiento de las hermandades de Semana Santa, siendo la única manifestación de la religiosidad popular que ha conseguido recuperar las características formales de su época de esplendor: el estilo barroco”. (Hurtado, 2000: 118)
- <sup>11</sup> “La mayoría de los andaluces, pertenecientes a clases y sectores subalternos, han aprovechado todos los intersticios del ritual oficial, para, por ejemplo, convertir el dolor litúrgico de la Semana santa en alegría y fiesta [...] Sin, por ello, negar la dimensión religiosa de tales fenómenos.” (Moreno, 1993: 104)
- <sup>12</sup> Las constantes temáticas en las letras flamencas sobre el amor, el fervor religioso, las penurias del trabajo agrícola y minero, la miseria o el dolor y la enfermedad, son el pretexto a través del cual Gelardo Navarro argumenta que es ese tipo de trabajo, “el paro, la carencia de trabajo, o los pequeños trabajos de ocasión, engendran entre las clases pobres de Andalucía de los siglos XVIII y XIX una serie de secuelas, de lacras, de marcas como la falta de dinero, la pobreza extrema, la indefensión, la impotencia, las maldiciones, las enfermedades, la muerte [...]” (Gelardo, en Cruces, 1996: 48)
- <sup>13</sup> De hecho en el XIX, a falta de una burguesía capaz y consolidada, en sentido amplio, en Andalucía “Las corrientes políticas también reforzaban la tendencia al provincianismo; en épocas normales, el caciquismo era una verdadera institución, admitida sin tapujos ni disfraces, en la que los caciques de la capital de provincia servían de intermediario entre los caciques rurales y los altos jefes radicados en Madrid.” (Dominguez, 1983: 173)
- <sup>14</sup> *Ibidem*: 29.
- <sup>15</sup> *Ibidem*: 1983: 115-116.
- <sup>16</sup> *Ibidem*: 121-137.
- <sup>17</sup> Una apuesta por la producción cultural, audiovisual y divulgativa propia y de calidad, el diseño y la aplicación de una Reforma Agraria eternamente pendiente, la mejora de las vías de comunicación e infraestructuras para una adecuada vertebración del territorio andaluz, la explotación de un turismo racionalizado y sostenible (incluyendo el potencial que acumula el turismo rural), o avanzar en la implicación y participación institucional de los andaluces son algunas de las valoraciones expuestas por diversos expertos que analizan la Cultura Andaluza (Hurtado: 1999).
- <sup>18</sup> En la estructura de la propiedad agraria en 1818, 209 nobles acaparan el 45,36% de la misma. Según la distribución profesional de la población de Jerez para 1860, los jornaleros del campo ascendían a 11.534 (todos hombres), lo que



supone un 40% sobre el total, de los cuales aquellos que podían superar los 200 jornales al año podían considerarse privilegiados, "de aquí el crónico déficit que un año tras otro presentaba el presupuesto de estas familias obreras". Les seguían los sirvientes con 7.367, es decir el 26%, engrosando notablemente el sector servicios. (Caro, Tomo 2, 1999: 229, 285-291)

- <sup>19</sup> "Los censos de gitanos efectuados en 1784 y 1785, los únicos de toda la historia de España que se llevaron a término con bastante eficacia., [...] Hablan de 386 gitanos en Jerez, integrados en 111 familias, lo que significaba ser la segunda después de Sevilla y antes de Cádiz, sobre un total de aproximadamente 10.000 gitanos en todo el país.. (Leblon, 1991: 113-115)
- <sup>20</sup> Para Rosa M<sup>a</sup> Toribio "La Historia de Jerez en la época antigua, anterior a la llegada de los musulmanes, es confusa en determinados aspectos, y complicada de dilucidar, ya que los datos históricos son pocos, o al menos son pocos aquellos que con certeza nos hablan de la verdadera antepasada del Jerez actual, y no de los núcleos urbanos que hayan podido serlo, pero cuya demostración no está convenientemente comprobada." (Toribio, 1986: 110 )
- <sup>21</sup> Caro, Tomo 2, 1999: 291.
- <sup>22</sup> A diciembre de 2000 el número de desempleados en Jerez se eleva a 9.379 (el 56,9% mujeres), de los cuales el 29,4% son no cualificados y el 22,9% de servicios, mientras que el 44,9% están en la categoría de sin estudios o estudios elementales. Por sectores son los servicios los que más parados presentan (48,9%).. Si bien para el año 2000 el sector vitivinícola sigue siendo en Jerez de primera magnitud, manteniendo "una importante trascendencia en el crecimiento y desarrollo de la ciudad." (Consejo Económico y Social de Jerez 2000).
- <sup>23</sup> En un principio la creación de las peñas flamencas surgen como un recurso para la recuperación de lo propiamente andaluz en consonancia con la efervescencia autonomista a partir de la recuperación democrática, representando "un terreno socializado donde se evidencia la primacía de vínculos tenidos por directos e igualitarios en la acción social"; más recientemente, sin embargo, "cuando el mercado de trabajo se ha transformado, muchas de las peñas han desaparecido, otras tienen una existencia ficticia como tales entidades realmente flamencas, y casi todas problemas económicos e incluso de definición de sus propios objetivos, se sigue buscando por parte de los aficionados la apariencia personalizadora e igualitarista de unas relaciones que ya son puramente comerciales." (Cruces, 1996: 123)
- <sup>24</sup> Las saetas serían derivaciones de la composición Kol Nidret, oración que rezaban los sefardíes rogando a Jehová perdón por los juramentos que hubieran hecho, bajo la Inquisición, con el fin de evitar su expulsión (Melgar Reina, 1987: 28).
- <sup>25</sup> "Ricardo Molina y Antonio Mairena clasifican a las saetas según su tema literario y sus relaciones con otros cantes. Dicen así los citados autores: «Atendiendo a su argumento literario hemos distinguido ya cuatro tipos fundamentales: saeta-descriptiva, saeta laudatoria, saeta plegaria, saeta exhortiva.» «En cuanto a su relación con otros cantes, hoy se registran: saetas derivadas de las tonás; emparentadas con las siguiurias; recitales salmodiados con evidentes influjos de los cantos litúrgicos de la Iglesia en los oficios de la Semana Santa.» (Ríos, 1972: 72). Ríos Ruiz señala, o añade, la referencia al martinete, cante del que la saeta toma aires en una de sus variantes.
- <sup>26</sup> Rodríguez Cosano, 1990: 159.
- <sup>27</sup> Molina, 1989: 47,48.



- <sup>28</sup> Gelardo, en Cruces, 1996: 39.
- <sup>29</sup> *Ibidem*: 41.
- <sup>30</sup> Para Antonio Mandly el cante flamenco es mostrativo, pues el interlocutor, o sea el cantaor, actúa bajo la influencia de sus emociones, tratando de convencer y sorprender a la audiencia por medio de acciones simbólicas.
- <sup>31</sup> De la Plata, 1984: 14.
- <sup>32</sup> Estas consideraciones quedan perfectamente plasmadas en el pueblo andaluz, «acostumbrado a decir muchas cosas en pocas palabras... El lenguaje de los andaluces, por corto y directo, es sumamente gráfico y expresivo. Y mete en tres, cuatro o cinco versos, tratados completos de filosofía, de estética, de amor o de vida espiritual». Es así como la saeta sintoniza y encaja perfectamente en un momento como es la Semana Santa, donde transcurre toda una vida en unos pocos días y donde hay que expresar mucho en muy poco tiempo. «Las saetas, coplas definitivamente incluidas en el acervo musical y literario del cante flamenco son tratados de vida espiritual, mínimos ejercicios espirituales, cursillos de cristiandad, urgentes y sobre la marcha, para la gran muchedumbre que va en pos del Nazareno» (*Ibidem*: 9)
- <sup>33</sup> En otros tiempos ellas prácticamente igualaba en número y calidad a los hombres en el cante por saetas, a pesar de que el gitano viejo, no permitiera que sus hijas fueran artistas, sí en cambio se producía una relajación significativa a la hora de permitir que las mujeres pudieran cantarle a las santas imágenes, sobre todo si las mismas se ejecutaban a pie de calle y no desde un balcón.
- <sup>34</sup> Rodríguez Becerra, 1985.
- <sup>35</sup> Resulta interesante el hecho que, por ejemplo, «María la Perrata dejara de cantar cuando tenía catorce años y se casó, porque su marido no quería, y sólo ahora en su viudez haya vuelto a cantar ocasionalmente: «Entonces en el flamenco había que alternar, y él no quiso que yo cantara. Bueno, para él sí, y para los que eran de su gusto». Algo parecido le pasó a Tía Anica la Piriñaca\*: «Desde que me casé yo no había vuelto a cantar porque mi marido no quería que cantara pa nadie. Era mu güeno pero era mu celoso y me quería muchísimo así que no quería que cantara ni en los bautizos de mis hijos». (Álvarez, 1988: 17). (\*Tía Anica aunque no era gitana de nacimiento, a todos los efectos es como si lo hubiera sido.) Con puntuales referencias no es posible una generalización, porque de hecho ha habido mujeres que han brillado con luz propia, incluso cuando han tenido que ir contracorriente. Este es el caso a destacar de grandes figuras del cante por saetas, algunas nacidas con anterioridad a 1900, como la citada Niña Parra, Pepa de Oro, la Niña de los Peines, Perla de Cádiz, la Pirula, la Repompa e Isabelita de Jerez, entre otras.
- <sup>36</sup> Domínguez, 1983: 155.
- <sup>37</sup> Hurtado, 2000: 18.
- <sup>38</sup> Blas Infante aducía que la historiografía ponía el acento sobre el que «el nombre de flamenco aparece, en el uso público o literario, durante el s. XIX, y no aplicado, al principio, para denominar a los andaluces, sino, precisamente, a los gitanos.» (Infante, 1980: 55)
- <sup>39</sup> Gelardo propone la siguiente hipótesis para precisar quienes participan en la aparición del cante flamenco a finales del XIX: «la intervención de una parte del campesinado (pequeños propietarios), el proletariado rural (braceros, jornaleros) que debido a los bajos salarios, al hambre, a la miseria, a la falta de trabajo, y en parte a la emigración forzada a las ciudades va transformándose paulatina-



mente en un subproletariado rural y urbano, profundamente desarraigado, pero con raíces ancladas en el mundo del que viene: el campo.[...] Con la participación de gitanos, moriscos, mendigos pero no así de malechores, vagabundos, ladrones, escoria y gentuza" (Gelardo, en Cruces, 1996: 38).

40 Steingress, en Cruces, 1996: 97-99.

41 Ibidem: 97.

42 Grande, 1985: 16.

43 Álvarez, 1988: 90

44 "Esta capacidad de simbiosis no se manifestó sólo en la relación entre la literatura culta y la popular, en la imitación por las clases altas de usos, modismos, cantares y otros elementos culturales de las modestas; también se produjeron fenómenos de osmosis relacionados con los más marginados de todos los grupos, concretamente, la gitanería, quizá ya desde el siglo XVIII, en gran proporción en el XIX y XX, se mezcló con rasgos típicamente andaluces en un proceso de préstamos recíprocos para engendrar ese fenómeno del flamenquismo, cuyo interés es innegable, a pesar de cuanto se le ha exagerado y desnaturalizado." (Domínguez, 1983: 155)

45 Molina, 1989: 36.

46 La imagen del gitano es considerada como «un prerromanticismo asentado en las capas bajas y medias de la sociedad del siglo XVIII, con base sin duda en el desprendimiento popular ante el pensamiento del Despotismo Ilustrado, tan minuciosa y fanáticamente educador, y que se anticipaba (...) a la reacción romántica que décadas más tardes los espíritus más inquietos llevarían a cabo ya con el nombre de Romanticismo» (Grande, 1995: 186).

47 Leblon, 1991: 41.

48 Grande, 1995: 184.

49 El historiador Caro Cancela nos resalta la importancia cuantitativa y cualitativa que tiene Jerez de la Frontera desde la modernidad: "La ciudad, en los siglos modernos, no sólo destacaba a nivel provincial sino también en el regional, siendo una de las principales localidades que conformaban la red urbana de Andalucía. Del mismo modo su amplísimo término municipal, su reconocida riqueza agro-pecuaria y la "calidad nobiliar" de muchos de sus vecinos, convertían a Jerez de la Frontera en una de las ciudades de referencia del reino castellano". (Caro, 1999: 17)

50 "la agrociedad, como tipo específico de comunidad local, desarrolla un sistema propio de relaciones sociales, cuyas características no son reducibles a elementos contenidos en las construcciones bipolares de la sociología". (López-Casero, 1989: 19)

51 Nos hacemos eco de algunas cifras, siempre aproximadas, recabadas de nuestros informantes privilegiados. Las 31 hermandades que existen en Jerez reúnen unos 25.000 cofrades, mientras que las 14 peñas flamencas no sobrepasan los 1.500 socios. Los partidos políticos en conjunto no alcanzarían los 7.000 militantes. Esta alta inscripción en las hermandades y cofradías, cuya supremacía resulta explícita, tiene que ver con razones que van más allá de lo religioso, interviniendo factores de socialización y de tradición familiar.

52 Sigue diciendo: "Una saeta, verbi gratia, no es, en general, cante flamenco, pero puede llegar a flamenquizarse, apareciendo entonces, por ejemplo, la saeta gitana de Jerez o la denominada por el pueblo, de un modo categórico, saeta flamenca: evolución -como dice muy bien el escritor Agustín Aguilar Tejera- del



- cante llano hacia el cante jondo". (Infante, 1980: 108)
- <sup>53</sup> Diario de Cádiz, 29/03/99.
- <sup>54</sup> Texto recogido de la página web sobre La Saeta de Juan José Gil Sánchez.
- <sup>55</sup> Estas consideraciones han sido tomadas de la página web realizada por Manuel Laiz Solla, 1999.
- <sup>56</sup> Aroca, en Clavijo, 1992: 61-62.
- <sup>57</sup> "El clasicismo de las fachadas (de las bodegas) contrasta con los interiores, que en algún momento nos hace pensar en los templos mudéjares. Estos interiores, favorecidos por la penumbra y el rico olor distendido en el ambiente, con una luz proyectada por las ventanas -como en los templos a través de las vidrieras, nos evocan espacios sacralizados, lo que justifica aún más el apelativo de Catedral." (Caro, Tomo 3, 1999: 138-139)
- <sup>58</sup> A la hora de describir adecuadamente una cultura en su totalidad Harris recupera dos vocablos de la lingüística (fonémico y fonético) para distinguir dos perspectivas para él contrapuestas, aunque por nuestra parte entendemos complementarias: emic cuando se enfoca desde los propios participantes (indígenas o nativos), y etic cuando es desde la de los observadores -investigadores o científicos-. (Harris, 1996: 28)
- <sup>59</sup> Para el año 1750 las parroquias con más feligreses eran la de San Miguel con 1755 y la de Santiago con 696, las dos únicas de extramuros, superando en lejos a las restantes de intramuros. (Caro, 1999: 51)





## LA SAETA, ORACIÓN CANTADA DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR ANDALUZA

JUAN DE LA PLATA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

LA SAETA es una de las formas más populares del denominado Cante Flamenco de Andalucía. Musicalmente, y tal como hoy día se canta, en la mayor parte de los pueblos andaluces, está entroncada con estilos de cantes generalmente atribuidos a los gitanos de dicha región, como son la *seguriya* y el *martinete*. La Saeta por *seguriyas*, es creación de los gitanos jerezanos, de principios de siglo; mientras que la Saeta por *martinetes* es invención sevillana, algo posterior.

Otros pueblos muy concretos del Sur de España, como Marchena, en la provincia de Sevilla; Puente Genil y Cabra, en la de Córdoba; Sierra de Yeguas, en Granada y Arcos de la Frontera y Rota, en Cádiz, conservan todavía, en mayor o menor grado de pureza, vestigios de una Saeta antigua, bien distinta a la que actualmente suele cantarse en los desfiles procesionales de la Semana Santa, a las imágenes sagradas de Cristos y Dolorosas.

Estos cantes, especialmente los *aflamencados*, se suelen cantar abundantemente, al paso de las cofradías de penitencia, por cantaores profesionales o anónimos, a los que el pueblo conoce como *saeteros*. Los primeros entonan sus melodías, en virtud de un estipendio, previamente contratado con alguna hermandad o con persona preeminente, dentro de la misma; mientras que los segundos, lo hacen siempre en cumplimiento de algún voto o promesa.

Escenario de esta expresión musical popular andaluza es, siempre, salvo raras ocasiones, la calle por donde transcurre la procesión, utilizándose por lo general ventanas y balcones, desde donde el *saetero* hace llegar su voz, en una especie de oración espontánea, que acalla los murmullos de la multitud que se suele congregarse alrededor de los pasos con escenas de la Pasión de Cristo, mientras suena la música religiosa de las marchas procesionales, a la que el gentío termina por pedir que cese, para que sólo se oiga la voz del hombre que canta, desde su improvisado púlpito, en medio de un silencio impresionante, roto de vez en cuando por la voz del *capataz* de los costaleros, dando ordenes a los que llevan sobre sus hombros la imagen venerada, que achican el paso, meciendo los tronos, suavemente, o lo detienen por unos instantes, mientras el cantaores lanza su Saeta.

En ocasiones, el *saetero* surge de entre el gentío, en la propia calle, y se planta ante la imagen, para decir su oración cantada; o permanece entre el público, anónimo, sin destacarse, y únicamente podremos saber donde se en-





cuentra por la mano que alza, una y otra vez, mientras canta. Esta es la Saeta improvisada o votiva, que se ejecuta en virtud de una promesa, y que suele cumplirse con grandes esfuerzos, ya que el que la canta no es nunca un saetero profesional. El voto se hace para corresponder a alguna gracia recibida: la salud de un enfermo, la libertad de un preso; en muchos casos conocidos.

## EL ORIGEN DE LAS SAETAS

La mayoría de los investigadores están de acuerdo en señalar el posible origen judío de la Saeta primitiva andaluza, que podría encontrarse en determinados cantares religiosos de los sefardíes; especialmente en la terrible composición Kol Nidrei, rezo mediante el cual los sefardíes que después de las ordenes de los Reyes Católicos se bautizaron, para burlar la expulsión, suplicaban a Dios que les anulase el juramento prestado a la Iglesia Católica.

Otros estudiosos justifican ese dejo religioso de las sinagogas en las Saetas antiguas, no aflamencadas, afirmando que los judíos hicieron de este cante un medio secreto de comunicación, para hurtar la Inquisición, al disfrazarlo con letra cristiana.

Para el investigador Agustín Aguilar y Tejera, existe una curiosa y no menos ingeniosa teoría, que hace nacer la Saeta de la música hispano-arabe, según recoge de un escrito del Emir Rahman Jizari Ibn-Kutayar, quien afirma que «el origen de la música y del metro de estos sentimentales cantares, hay que buscarlos en los almuédanos de las mezquitas de Córdoba, Granada y Málaga, especialmente en las de Granada y Málaga, que a sus pregones convocando a la oración, ya expresados con estilo, añadieron oraciones y lamentaciones versificadas, en las que cifraban y hacían conocer sus cualidades de cantantes, cualidades que había que poseer a la perfección para desempeñar el cargo de almuédano, entonces muy bien retribuidos, y que era motivo de orgullo del barrio el que poseía el mejor, entablándose competencias y rivalidades que han llegado hasta nosotros traducidas al cristianismo y teniendo por motivo las cofradías, en vez de los almuédanos.»

Hacemos observar el enorme paralelismo que existe entre los almuédanos y los saeteros. Estos, al igual que aquellos, desde el alminar, buscan un sitio elevado para cantar su oración, convocando a los fieles a la meditación y al recogimiento. Igual que los almuédanos, los saeteros cantan con estilo y sus oraciones son versificadas, poniendo de relieve sus cualidades de cantantes, casi siempre muy bien retribuidos; entablándose también ciertas competencias y rivalidades, como bien hace notar Ibn-Kutayar.

«Pero la voz metálica de las campanas cristianas -continúa el Emir Ibn-Kutayar- hizo callar la voz armónicamente modulada de los pregoneros de los alminares; el rito romano hizo variar la expresión de la oración en los andaluces; pero no el modo de sentirla en su corazón; y cuando el alma atribulada por un hondo pesar pedía a Dios consuelo para su amargura, llamaba en su auxilio la música y la poesía que hacían vibrar más intensamente su alma, la que les había arrullado en el regazo de su madre, la que, al cabo de cuatro siglos, nos hace sentir como ninguna; y nacieron las saetas que se clavan crueles en el corazón.»



Por otra parte, Agustín Aguilar y Tejera narra unas importantes circunstancias que parecen autorizar, según él, las sugerencias de Ibn-Kutayar. Dice Aguilar y Tejera que «en las sinagogas de Kiev se entonan unos cantos que ofrecen grandes analogías con las saetas andaluzas, y cabe preguntarse si han podido ser llevadas allí por los hebreos andaluces árabes, no sefardíes, sino judíos «forasteros», de lengua árabe.»

Indica Aguilar y Tejera que esta información se la facilitó el líder del andalucismo, Gil Benumeya, quien también le contó cómo él había oído, en Kairuan (Túnez), a un almuédano de Nazaret cantar por la noche, una especie de saeta, extraordinariamente semejante a las de Puente Genil; añadiendo que en El Cairo hay dos modos de música popular, que son verdaderas saetas. Y que «estos nuevos hechos podrían explicarse de dos modos; bien porque hebreos y andaluces tomaran las saetas de los árabes de Levante, o, por lo que sería más probable, porque las saetas fuesen llevadas a Oriente por los moriscos españoles. El problema de las saetas -concluye Gil Benumeya- es el capital de la música andaluza».

García Durán Muñoz, por otra parte, recoge una vieja historia, repetida en varios autores, que tiene mucho de leyenda y, en todo caso, de narración patética, que daría su posible origen árabe a la Saeta andaluza e, incluso, como veremos más adelante, el propio nombre del viejo cantar de los andaluces.

«Cuentan -dice García Durán- que después de la victoria de los cristianos quedó olvidado este canto (se refiere al de los almuédanos), hasta que en Sevilla, en ocasión de que llevaban a la dehesa de Tablada a los condenados en un auto de fe, la madre de uno de ellos, transida de dolor, cantó la canción de los almuédanos, y tanto sentimiento, tal pena puso en ello, que impresionado vivamente el pueblo, hizo que en ocasiones análogas se siguiera repitiendo, hasta que arraigó y se transformó en la actual saeta».

Esta misma historia, con más detalles, incluida la letra de la canción, donde vá implícito el nombre de Saeta, la cuenta Ibn-Kutayar, en estos o parecidos términos, que recogemos del trabajo firmado por Agustín Aguilar y Tejera: «En Sevilla, en ocasión en que llevaban procesionalmente a la dehesa de Tablada a los condenados en un auto de fe, y en el momento en que pasaba uno de los relajados, Fernando de Granada, (morisco, que en París, donde había obtenido el grado de doctor, en la Sorbona, y había llegado a adquirir fama de hechicero, por su profunda erudición, era conocido por Fernando de Córdoba), una loca, llamada Aixa la Macarena, lanzó al aire una saeta:

¡Mardita sean tus verdugos,  
y er Júa que te vendió,  
y er que tiró la saeta  
que el arma me traspasó!...»

«No responderíamos de la autenticidad de la copla -dice Aguilar y Tejera- pero el suceso sí parece histórico, y a Aixa la Macarena se la menciona en el tomo II del libro «Casos raros de Córdoba.»»



## LAS SAETAS DEL PECADO MORTAL

También hay autores que cifran el origen de la Saeta andaluza, en las llamadas del Pecado Mortal. Y hay quien afirma que la referencia más antigua que nos dá este nombre no va más allá del siglo XVIII, en cuya época parece constar que algunas hermandades y cofradías piadosas, llamadas de Animas, o de hermanos del Pecado Mortal, existentes en Andalucía, al igual que en la Corte, tenían impuestos en sus reglas y estatutos que al recorrer las calles, después de la oración vespertina, «debían echarse algunas saetas que en verso breve encerraban un aviso moral, capaz de despertar a los pecadores del vicio».

Cuentan que las letrillas de estas Saetas, escritas sencillamente y en verso de poca altura, eran, al ser lanzadas en el silencio de la noche, tristes y melancólicos gemidos que ponían pavor en las conciencias, moviéndolas a piedad y a contrición.

Aunque ciertos investigadores apuntan que, si bien estas Saetas del Pecado Mortal «eran como agudos dardos», no por eso parece probado que nuestra Saeta de la Semana Santa andaluza tenga aquí su principio, sino que, por el contrario, de éstas tomaran su origen las antiguamente denominadas del Pecado Mortal.

## SAETAS FRANCISCANAS

Estudiada en su aspecto religioso, a García Durán le parece encontrar en la saeta cierto parentesco entre las coplas de aurora, las del Pecado Mortal y los campanilleros, pues dice constarle que ya en los siglos XVI y XVII «se conocían con el mismo nombre (Saetas), aquellas coplas religiosas que los misioneros franciscanos entonaban por las calles para excitar a los fieles a la piedad y el arrepentimiento. Naturalmente que de esas saetas cantadas por los franciscanos del siglo XVI, a las actuales, hay no pocas diferencias entre aquellas, amasadas con almíbar y místicas, con rezos y suspiros, a estas otras, espontáneas y bravías, hechas de arrepentimiento, amargura y dolor. Es la natural diferencia entre el sentimiento de un misionero y el alma de un pecador.»

Abundando en esta procedencia franciscana, Alfredo Arrebola, investigador, cantaor de flamenco y destacado saetero granadino, aclara que «hay quien defiende que (la Saeta) la introdujo un padre capuchino, propagador del Rosario por los pueblos andaluces. No tiene nada de particular tratándose de un religioso capuchino, como era el Padre Pablo de Cádiz. Otros aseguran que la introdujo en España un sacerdote jesuíta, misionero en América, que vino a España, y por influencias de las músicas hispanoamericanas. Este argumento, para mí, tiene menos valor»; concluye el señor Arrebola.

## SAETAS LITURGICAS Y DE VIA CRUCIS

Se cree, igualmente, por otros autores, que quizás precedieran a la Saeta determinados cantos litúrgicos especiales o ciertas jaculatorias medievales de la Iglesia Católica, que coreara el pueblo, hasta que se introdujo la costumbre de hacerlo cada cual individualmente, degenerando en lo que, para algunos, solo tiene de religioso la intención.





Desde luego, otros creen que la Saeta es, en sí, un canto litúrgico de raíz popular, con el que se ejecutaban recitales salmodiados, en los que los estudiosos Ricardo Molina y Antonio Mairena creen encontrar «evidentes influjos de los cantos litúrgicos de la Iglesia en los oficios de la Semana Santa».

Dice, por otro lado, Antonio Mata Gómez, que «este cante, como tal cante, proviene para el pueblo desde los tiempos del Beato Fray Diego de Cádiz, quien lo hacía cantar a los feligreses como canto de penitencia y que, posteriormente, al ganar la calle, se unió a otros ya existentes, formando lo que hoy conocemos por saetas».

Para Pedro Camacho, la Saeta es «una toná litúrgica que los fieles católicos cantaban, al paso de las cofradías, en Semana Santa, y que se denominaba saeta».

Tomás Andrade de Silva cree que «la primitiva saeta -que hoy está casi perdida-, la antigua saeta, que se cantaba en Arcos de la Frontera, que se acompañaba con instrumentos rudimentarios de viento, generalmente contruidos por los propios cantaores, era un canto liso y llano -también se cantaba en un estilo florido y difícil-, de acento religiosamente popular, que acusaba en su contorno melódico una ligera y seguramente inconsciente influencia gregoriana.»

Esta influencia gregoriana, no muy acentuada hoy día, es la que percibía el saetero arcense, conocido por Zapata de Arcos, quien a sus setenta y cinco años de edad, era considerado como el mantenedor más esforzado de la Saeta clásica de Arcos de la Frontera, a la que él mismo calificaba como «Saeta gregoriana», la cual aprendió directamente de su propio padre, que también fue un renombrado saetero; aunque Zapata nos manifestaba no haber conocido, ni haber oído hablar nunca, ni a su padre, ni a saetero más antiguos que él, de ningún instrumento de viento, que no fueran las trompetas de «Los Armaos», pintorescas bandas de cornetas y tambores, vestidas como los soldados romanos de los tiempos de Cristo, que suelen desfilar abriendo la marcha de las cofradías de la Semana Santa de Arcos, una de las más famosas del Sur de España.

Recordando el estilo primitivo y arcaico de estas saetas -afortunadamente recogidas por nosotros en discos, en la propia voz del cantaor Zapata-, dice el flamencólogo Antonio Murciano que se trata de «un estilo lineal, con dos solos leves trasplantes de tonos y un original remate, teniendo en dos de sus tercios de caída, aires de vieja toná y de sinagogaes cantos salmodiados.»

Arcadio Larrea dice que la fórmula popular de la Saeta andaluza, aparece en dos funciones: «Cántico de Vía Crucis, y ello quizás explique el título de cuarta, sexta, etc., que conservan determinadas coplas, y el de la copla exhortativa, siguiente a la copla narrativa, en los cánticos de Pasión.»

«El romancero de la Pasión y Muerte de Cristo existe en España -escribe Benito Más y Prat-, aunque no suele correr en colecciones y libros vulgares, como el morisco o el histórico: acaso son derivaciones de él las saetas de Semana Santa».

A este respecto, diremos que algunos de aquellos antiguos cantos devotos



se conservan impresos en hojas sueltas, como el papel que cita Adolfo de Castro, en sus «Poetas líricos de los siglos XVI y XVII»: «Saetas espirituales que los padres predicadores apostólicos de la religión seráfica de nuestro Padre San Francisco van cantando por las calles en las misiones que hacen por toda España con orden de Su Santidad.»

Y hasta nosotros ha llegado una de aquellas letras que, si se le añade uno o dos versos más, bien pudiera cantarse con la melodía de las modernas Saetas:

Puesto Dios en una cruz  
tus maldades le clavaron  
y las piedras le lloraron.

Añade Aguilar y Tejera que «saetas eran, y son, las coplas de Vía-Crucis, que cantaban los fieles dentro de las iglesias, o en los calvarios jalonados de cruces de piedra, en la subida de las ermitas», citando a alguien que había comprobado que «muchas de las saetas que se cantan en Puente Genil son coplas de un viejo Vía-Crucis que le ha sido dado identificar».

Incidiendo aún más en el aspecto litúrgico de la Saeta, el investigador Rafael Lafuente estimaba que «la saeta fue originariamente canto litúrgico colectivo. Antiguamente el desfile de las procesiones de Semana Santa era acompañado por el canto coral de los propios fieles, que entonaban salmos. De aquellos salmos debió desprenderse la saeta antigua, la cual recuerda todavía el pueblo andaluz en el área no flamenca, especialmente en la provincia de Granada. La antigua saeta tenía un profundo sabor litúrgico y no estaba contaminada por el jondo». Y entiéndase, aquí, jondo, como sinónimo de flamenco, ya que el andaluz llama indistintamente a su cante, jondo o flamenco.

Finalmente queremos recoger la afirmación del escritor Rafael Cansinos Assens, acerca de lo notable que es «que estos sentimientos de salmo, sin duda antiquísimos, hayan encontrado en la apasionada religión católica la consagración de su carácter místico y el medio de ese tránsito por el que la copla se funde con la antifona, cual ocurre determinadamente en la saeta de Semana Santa.»

## TIPOS DE SAETAS

Ante todo y, por encima de todo, la Saeta andaluza, flamenca o no, puede considerarse como un canto popular, eminentemente religioso, tanto por su temática literaria como por su melodía, suave y desgarrada a un tiempo. La religiosidad del pueblo andaluz ha hecho de él una oración cantada con verdadera devoción. Una oración que, como dice el flamencólogo Manuel Ríos Ruiz, es «patética, desgarrada, a la vez que musical».

Para este investigador, esta oración cantada «forma en el ambiente un colectivo recogimiento, pese a que es una sola voz la que fervorosamente se eleva en plegaria, en loor, en impulso de consuelo hacia la aflicción divina, porque no es oración para pedir: la saeta es oración para dar, para patentizar



al Cristo o a su Madre la consolidarización humana en su dolor, dentro de los rituales costumbristas».

Si hemos estudiado los posibles orígenes de la Saeta, en su forma musical, conviene añadir que toda la pasión de Cristo, momento a momento, está condensada en las coplas que cantan los saeteros. Y si hubiera que definirla, pudiéramos decir que la Saeta es la Pasión de Cristo, según la canta el pueblo andaluz. También se la puede catalogar como el cantar de los cantares andaluces. Tal es la hermosura de este inigualable cante.

A la colección de cerca de un millar de saetas antiguas, recogidas hace sesenta años, en los pueblos más importantes de Andalucía, por el folklorista Agustín Aguilar y Tejera, y a las muchas saetas sueltas que andan incluidas en otras colecciones de cantares flamencos, debemos añadir nuestra particular colección de cerca de un centenar de letras, publicadas hace algunos años<sup>(1)</sup>, que fuimos recogiendo de viva voz de los propios saeteros, en el momento de cantarlas públicamente, en diversos puntos de la región andaluza.

En estas colecciones se encuentran saetas, por lo general, de cuatro y cinco versos, que son las que más suelen cantarse. Pero también las podemos hallar de seis o más versos e, incluso, en forma de romances, que suelen ser las saetas llamadas pregoneras, o del pregón, que se cantan en Marchena, y que son tres: el pregón para la confortación, del ángel; el pregón de la sentencia contra Jesús y el pregón del ángel, contestando a la sentencia. Una de éstas, la de la sentencia, se canta todavía en Rota, y es conocida con el nombre de «El Pregón» por los propios saeteros. Dice así:

Esta es la sentencia  
que manda Poncio Pilato,  
presidente de Judea  
y del Imperio Romano:  
Manda a crucificar  
a un hombre Jesús llamado  
por el modelo del pueblo;  
que al hombro lleve la crú  
y hasta el monte del Calvario;  
que en medio de dos ladrones  
lo han levantado en alto;  
pa que de escarmiento sirva,  
a aqué que fuera osado  
al impedí la justicia,  
pena de ser castigado.

Independientemente de su estructura poética, los tipos de saetas que más abundan son, por su temática, las descriptivas, o narrativas; las exhortativas y las impetrativas.

---

(1) LA SAETA. La pasión de Cristo, según le canta el pueblo andaluz. Cátedra de Flamencología. Jerez, 1984.







Para terminar, y a modo de ejemplo, citemos algunas de estas saetas, llamadas así por lo que tienen de dardo sentencioso, directamente dirigido al alma del que la escucha, para conmoverlo religiosamente y despertar su piedad. Un cante popular perfectamente bautizado por los andaluces, con un nombre ya de por sí cargado de emotivas sugerencias. Lo que hizo exclamar al sacerdote y poeta Juan F. Muñoz y Pabón:

¡Saeta!, no hay otro nombre  
con que mejor se defina  
ese lamento que canta,  
o ese canto que suspira...

Saeta descriptiva:

Ya lo llevan, ya lo traen  
por la calle la Amargura,  
amarrao de pies y manos,  
sin tener piedad ninguna.

Saeta narrativa:

Como si fuera un ladrón  
llevaban a Jesucristo,  
y delante iba un sayón  
pregonando en altos gritos  
la muerte del Salvador.

Saeta exhortativa:

Que redoblen los tambore  
y las trompeta, mu despacio,  
y contemplemos ar Gran Poé;  
va caminando mu despacio;  
fijarse, fijarse gitano ené.

Saeta impetrativa:

Auxilio pide un enfermo  
que está postrado en su cama;  
y pide pa medicina,  
por la sangre que derramas  
de tu corona de espinas.

Pero la saeta, por ser un canto religioso popular, que rebosa en todas sus letras una inmensa ternura, al cantar los misterios de la Pasión de Cristo, no podía cantar a éste, sin cantar también a su Madre Dolorosa, que le sigue



bajo tintineantes pasos de palio, como queriendo ampararla en sus angustias y desconsuelos, tratando siempre el saetero de consolarla con piropos y palabras llenas de cariño:

De las flores más bonitas  
voy a jacé una corona,  
pa ponérsela a María,  
hermosísima paloma.

Bendita seas María,  
porque tú bendita eres,  
en el Cielo y en la Tierra  
y entre todas las mujeres.

Es María más bonita  
que la azucena en er campo,  
que la rosa en er rosá  
y la nieve en er barranco.

Mare de santa ternura,  
que llora sin descansá  
por el Hijo sin ventura;  
bien te poemo llamá  
la Virgen de la Amargura.

Esta es, así es, la Saeta andaluza, oración cantada de la religiosidad de un pueblo, que siente y vive hondamente, con fe sencilla y natural, el drama sacro del Calvario; confundiendo a veces la realidad de los misterios de la Pasión, con las escenas que se le ofrecen a sus ojos, al presenciar los sobrecogedores desfiles procesionales de la Semana Santa, entre luminarias, nazarenos encapuchados, roncas trompetas y tambores destemplados.

Gitanos de Santiago  
cantan y lloran a un tiempo,  
por sentí la misma pena  
que Tú llevas, Prendimiento.

Fijarse bien en Marquillo,  
con la pluma en er sombrero  
y los cordeles al brazo,  
jalando der Nazareno.

Cristo de la Expiración,  
que vas por la Lancería,  
el que se lleva la palma  
de todas las cofradías.



¿Quién será aquella Señora  
que de San Telmo ha salío?  
Será la Virgen del Valle,  
Madre de los Afligíos.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AGUILAR Y TEJERA, Agustín: «Saetas populares». -Madrid, 1928.
- ANDRADE DE SILVA, Tomás: «Antología del Cante Flamenco». -Madrid, 1955.
- ARREBOLA, Alfredo: «La Saeta en el Cante Flamenco» (Conferencia). - Orihuela, 1974.
- CAMACHO, Pedro: «Guía del Ensayo Antológico del Cante Flamenco». - México, 1964.
- DURAN MUÑOZ, García: «Andalucía y su Cante». -Málaga, 1968.
- LAFUENTE, Rafael: «Los gitanos, el flamenco y los flamencos». -Barcelona, 1955.
- LARREA, Arcadio: «Guía del Flamenco». -Madrid, 1975.
- MAS Y PRAT, Benito: «La Tierra de María Santísima». -Barcelona, 1900.
- MATA GOMEZ, Antonio: «La verdad del Cante». -Madrid, 1976.
- MOLINA, Ricardo; y MAIRENA, Antonio: «Mundo y formas del Cante Flamenco». -Madrid, 1963.
- MURCIANO, Antonio: «Arcos de la Frontera. Feria de San Miguel». -Arcos, 1968.
- PLATA, Juan de la: «La Saeta. La Pasión de Cristo según la canta el Pueblo Andaluz». -Jerez de la Frontera, 1984.
- RIOS RUIZ, Manuel: «Introducción al Cante Flamenco». -Madrid, 1972.

---

*Este trabajo, hasta ahora inédito, fue leído por su autor, como ponencia sobre «Religiosidad Popular», en el Primer Congreso Iberoamericano de Estudiosos del Folklore, organizado por el Instituto Canario de Etnografía y Folklore (ICEF) y celebrado en Las Palmas de Gran Canaria, en 1981.*

*Ilustraciones de Paco Toro, en el libro «La Saeta» de Juan de la Plata. Jerez, 1984*

---



## EVOLUCION DE LA SAETA JEREZANA

RICARDO RODRÍGUEZ COSANO

INVESTIGADOR. ARCHIVO FLAMENCO LEBRIJANO

La saeta por seguiriyas arranca de una saeta popular, llana y desnuda de todo adorno flamenco, para llenarse, al completo, de la máxima expresión flamenca con el tiempo. Aquella saeta sencilla empieza a grabarse a principio del siglo XX, gracias al cantaor sevillano Antonio Pozo «El Mochuelo», que nació en 1868, y que la toma directamente del pueblo. La estela de esta saeta popular la siguen, con posterioridad, La Rubia y Manuel Centeno. Esta saeta tiene un solo cuerpo musical:

- 1 Madre mía de la Esperanza,
- 2 Madre del divino Verbo;
- 3 échale la bendición,
- 4 échale la bendición,
- 5 a esos pobres macarenos.

Pues bien, paralelamente al lanzamiento de las grabaciones de El Mochuelo, sale a la luz de la afición al Cante Flamenco una placa, donde intervienen La Serrana y Manuel Torre. Esta grabación supone, en el mercado discográfico, una auténtica revolución, al interpretarse la saeta primitiva de otra manera totalmente distinta; ni más ni menos, la saeta se viste de ropaje flamenco en Jerez de la Frontera. Con toda seguridad, en los ambientes flamencos jerezanos de la época, se le dio una nueva dimensión a la saeta primitiva que se cantaba por entonces, ya que Manuel Torre sigue con toda fidelidad a La Serrana, completando dicha saeta. Esto quiere decir que Manuel Torre agrega el último tercio, cuando, en realidad, la saeta se sigue interpretando incompleta, durante algún tiempo después (¿una década o dos?) a pesar de la innovación del cantaor jerezano. En principio, no sabemos si dicha transformación fue obra de Manuel Torre o se cantaba, ya, de esta forma, en Jerez de la Frontera.

De cualquier manera, estos cantaores al llegar a Sevilla, interpretaron una saeta, que, aunque forjada en la saeta primitiva, está impregnada de connotaciones flamencas. Así pues, se repiten fragmentos de determinados versos, y aparecen los primeros «ayes», que delimitarán los tercios de la saeta por seguiriyas. En definitiva, la sensación de cántico reinando, hasta la fecha, se transforma en expresión flamenca, quedando el cante patrón total-



mente asimilado a un nuevo rasgo jondo.

Aquí, queda expuesto el texto de la saeta de La Serrana, con las anotaciones convenientes, que tenemos que tener muy en cuenta:

- 1 Ay, los cielos (bis) se «enturbecieron»
- Ay (poco marcado)
- 2 hubo un eclipse de sol y luna, ay,
- 3 y le dan azotes crueles
- 4 al divino Redentor
- 5 amarraíto a una «coluna».

En cuanto a la saeta de Manuel Torre, el mítico cantaor sigue la línea trazada por La Serrana. Sin embargo, este cantaor va más lejos en su grabación, ya que agrega un nuevo tercío, quedando, totalmente, definido el espacio melódico de la saeta por seguiriyas. Lo curioso es que, durante bastante tiempo, se siguiera cantando la «saeta por seguiriyas incompleta»: es decir, la saeta sin los versos 6 y 7.

Este es el texto de la saeta, a la que hacíamos referencia, con sus tres partes o tercíos, separados por los correspondientes «ayes», que cantara Manuel Torre:

- 1 Por no tener na que hacerle
- Ay
- 2 lo escupen y lo abofetean
- 3 y lo coronan de espinas
- 4 y la sangre le chorrea
- 5 por su carita divina
- Ay
- 6 y la sangre le chorrea
- 7 por su carita divina.

Hay algo característico en los textos del cante de La Serrana y Manuel Torre, y es la aparición de diminutivos como «amarraíto» y «carita», que no aparecen en otras saetas, cantadas hasta esa fecha. Estas exclamaciones, entre susurros e inflexiones de la voz del cantaor, constituyen la nueva vestimenta flamenca, con que se adornan los cantes, como aportaciones de los gitanos de Jerez, en este caso, a la saeta.

Otras saetas de Manuel Torre son: «Al son de roncás trompetas», Lo pasean por el pueblo» y «De tus barbas santas te jalaban».

Luego, aparece, en el firmamento sevillano, El Gloria, que lleva su saeta a cotas impensables, por su tonalidad, pero sigue la estela de la moda sevillana, de la época, en su cante por saetas. Estas son las saetas que nos dejó El Gloria, otro saetero jerezano fuera de serie: «Había sonao un clarín ronco», «Miradle al Señor la cara», «Toas las mares pasan pena y amargura» y «Eres guapa y sevillana».

Paralelamente a El Gloria, también, se llegó a escuchar alguna que otra saeta de Cepero. Esta es una de las saetas del cantaor jerezano que, por cierto, dedica a la Macarena, dentro del estilo imperante de la seguiriya, y que remata con la toná del Cristo.

- 1 Eres morena y sevillana,



- 2 de la Macarena, flor,
- 3 en el cielo soberana,
- 4 tú eres la madre de Dios,
- 5 estrella de la mañana.
- 1 Tú eres Padre de almas,
- 2 ministro de Cristo,
- 3 tronco de la Santa Madre Iglesia
- 4 y árbol del paraíso.

Esta saeta está interpretada con el regusto que sellaba sus cantes, José Cepero. Al mismo tiempo, este cantaor marca perfectamente los tiempos de la saeta.

Ahora, he aquí una saeta de Sernita de Jerez, que está impregnada en el sentimiento más puro. Cada cantaor le da unos matices a sus cantes, y El Serna envuelve a su saeta en la más delicada dulzura:

Por una montaña oscura,  
va caminando Jesús.  
Y, como la noche estaba oscura y en tinieblas,  
como la noche estaba oscura,  
que Jua llevaba la luz.

Luego, El Sernita de Jerez cantara esta otra saeta, al intuir que lo suyo es pura oración, sin querer soliviantar su cante:

Alondras y ruiseñores  
cantan, cuando viene el día,  
y, en el cáliz de las flores,  
beben agua, que le envía,  
la Virgen de los Dolores.

La saeta por seguriyas se va afianzando, cada vez más, cuando aparecen en la noche jerezana, Isabelita de Jerez y más tarde, Ana María la Jerezana.

Respecto a «La Jerezana», al escuchar su cante, nos damos cuenta que recorta los tercios de la saeta con habilidad suma, para aflamencarla al máximo, dentro del estilo de seguriyas. La afición flamenca recuerda sus saetas: «La flor de la Jerezana», «El cielo lloró de pena» y «Esperanza de Triana».

Referente a Isabelita de Jerez, nos parece que esta saetera fue la precursora de los «ayes recargaos», que caracterizó, con el tiempo, a la saeta jerezana. Dicho distintivo, como adorno inflexivo de la voz, comienza a marcarse en los versos 4 y 6 de dicha saeta. El eco de Isabelita de Jerez nos recuerda a la Niña de la Alfalfa, pero esta cantaora aflamenca los tercios aún más que la cantaora sevillana. En definitiva, las saetas de Isabelita de Jerez, entre las que se encuentran, «Presente, ahí, lo tenéis presente», «Sentao en la peña aguardando», «Toítas las mares tienen pena» y «Mare mía de la Merced», representan eslabones importantísimos en la cadena del aflamencamiento de este cante, y son un deleite para el aficionado al Cante Flamenco.



Al eco de estas cantaoras jerezanas, responden, desde el balcón colgado en la noche, El Guapo, José Jiménez y El Sordera de Jerez. El Guapo llega a compaginar la saeta por seguriyas con la carcelera, que, como curiosidad, concluye los versos 2 y 4 de forma diferente; es decir, de manera descendente y ascendente, respectivamente. «Por quién preguntáis, señores», «Los Hermanos del Calvario» y «Se rompió el velo del templo» corresponden al estilo de seguriyas, donde el adorno típico jerezano, aún, no queda muy marcado, y «A dónde vas paloma blanca» y «Oh, María de la Esperanza», que están metidas por carceleras. He aquí, el texto de esta última:

Oh, Mare mía de la Esperanza,  
eres bonita y jerezana;  
tú eres la Mare de Dios,  
del cielo eres soberana.

No teníamos referencia del saetero, José Jiménez. Sin embargo, al escuchar sus saetas, rápidamente descubrimos, por sus «ayes redoblaos», que se trataba de un saetero de Jerez. Sus saetas se hacen acompañar por la guitarra, para que suenen más flamencas. Canta con mucho gusto «Hasta los cirios son pobres» y «Qué bonito y que sereno». En estas saetas, José Jiménez pone flamencura y sentimiento, pero se le nota algo especial, cuando canta:

Parroquia de Santiago  
orgullo debe de tener,  
poque encierra en sus adentros,  
lo mejor de to Jerez,  
a nuestro Pare del Prendimiento

Después de El Guapo y José Jiménez, escuchamos, en la noche jerezana, la saeta de Manuel Soto «El Sordera»:

Señora del Desamparo,  
que vas siguiendo al Prendimiento;  
tú eres, pa los jerezanos,  
la Reina del firmamento.

Al concluir la saeta, Jerez rompe la noche, porque la herencia de nuestros mayores corre por las venas, para irse, detrás del eco y sentir, con el lamento seguriyero de la saeta, los más fuertes escalofríos.

Mudo se queda Jerez de la Frontera, cuando Francisca Méndez Garrido «La Paquera» canta por saetas:

El alba llegando está,  
y aquel malvado decía:  
Vamos a prenderlo ya,  
antes que amanezca el día.



Luego, La Paquera de Jerez seguirá cantando a Jesús: «Quién a ti te abofetea», «De espinas una corona», «Pare mío de la Pasión», «En tus rodillas pusieron» y «Clavaíto de pies y manos». Estas saetas suenan flamenquísimas en la voz de La Paquera, ya que sale de un tono envidiable, que es capaz de mantener, hasta el final de sus tercios. La saeta sale a impulsos vitales de La Paquera, y, en los tirones de su cante, está la base de esos repliegues de la voz, que caracterizaron, con el tiempo, a la saeta jerezana.

El pueblo sigue expectante, ante las saetas a la Virgen, que canta La Paquera:

A pasos lentos caminas,  
pero tan grande es el dolor  
que lloras por las esquinas,  
siendo, tú, la marecita de Dios.

Luego, La Paquera seguirá cantando a la Virgen, con toda la fuerza de su alma, «Mare mía, tú, no llores», «Corona, manto y riqueza», «Mare mía del Valle» y «A tus puertas vengo ahora».

Traemos seguidamente a dos cantaores; uno representa la creatividad y el otro, la rebeldía. Ninguno de los dos nació en Jerez; uno nació en Lebrija y el otro, en Rota. Se trata del El Choza y de El Agujeta.

El Choza fue un saetero originalísimo, como en todo su cante, cuando dice:

- 1 Detenerse ustedes Judas en la venta
- 2 no maltratarle al Cordero
- 3 y que pronto llegará
- 4 y te dará más dinero
- 5 pa que ustedes sentencien tu caudal
- 6 que detenerse Judas en la venta
- 7 y maltrates Judas al Cordero.

Como puede comprobarse, el texto resulta inconexo por la problemática, que se desprende del prendimiento de El Nazareno. El Choza está preocupado al cantar su saeta, porque vive el Drama de la Pasión de Jesús.

Este cantaor omite los ayés entre los tercios de la saeta. Así pues, para unir los mismos, se precipita fundiendo la palabra con el grito de una forma original. Asimismo, desbarata, hábilmente, la estructura tradicional de este estilo seguriyero, para cantar a Jesús y a María a su manera.

Luego, El Choza canta «Hermanos míos...» y «No le pregunteís, ustedes, señoras...» con su forma peculiar de interpretar estos cantes.

Referente a El Agujeta, hemos de decir que sigue las huellas de Manuel Torre, para recomponer una de las saetas más flamencas, que se han cantado en la historia de este cante. Sus saetas, «Al son de roncás trompetas», «Detente, Judas, en la venta» y «En puerta, la limosna voy pidiendo, en puerta en puerta» son el exponente vivo de cómo se canta gitano.





He aquí, el texto de una de estas saetas de El Agujeta:

En puerta (bis), la limosna voy pidiendo,  
en puerta, en puerta,  
pa un hábito, pa mi mare,  
pa un hermano, que tengo mu malo, en la cama;  
sácamelos del peligro,  
Virgen santa mía del Valle.  
Una limosna, voy mangando, en puerta, en puerta,  
una limosna,  
pa un hábito, pa mi mare.

Siguiendo la herencia de su tío abuelo, Manuel, Dolores Torre cantó las saetas con adornos y esencias jerezanas; «De tus barbas, barbitas, santas te jalaban» y «María mía, subiste al cielo» son ejemplos de una cantaora jerezana que quedaron grabadas para siempre.

De la misma manera, María Soleá canta el mismo texto, «De tus santas barbas a ti te jalaban», recordando a Manuel Torre, y «Por un puñao de dinero», llenas de sentimiento.

Así pues, la saeta jerezana, que sonó en el pasado, se reencuentra en las nuevas generaciones de cantaores y saeteros.

---

N. de la R.

Hay que aclarar que este estudioso ha querido basar su trabajo, únicamente, a partir de las grabaciones en discos de los saeteros jerezanos.

---



**IN MEMORIAM**

**JULIAN PEMARTÍN Y JOSÉ  
GONZÁLEZ MORENO,  
LOS DOS POETAS JEREZANOS DE  
LA SAETA**

**REDACCIÓN**

Los dos pertenecieron a la Cátedra, en sus primeros años fundacionales, y los dos fueron dos grandes poetas, amante del flamenco y de todo lo popular. Julián falleció hace ya muchos años y José González Moreno – Pepillo, para sus amigos – hace pocos años que siguió el mismo camino del más allá, víctima de un fatal accidente de motocicleta.

De los dos puede decirse que fueron dos grandes poetas de la saeta. El primero, Julián, porque escribió y publicó varios poemas, dedicados a la saeta. Pepillo, porque escribió numerosísimas letras de saetas, que repartió siempre, generosamente, entre sus amigos los saeteros jerezanos, como Juan Romero Pantoja “El Guapo”, Eduardo Lozano “El Carbonero”, Juan Acosta, Canalejas de Jerez, etc.

Curiosamente, Julián vivió en una enorme mansión palaciega, donde hoy está ubicado el Centro Andaluz de Flamenco y donde la Cátedra de Flamencología, que él alentó en sus comienzos, tiene su sede, desde hace varios años, gracias al convenio que suscribió con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, propietaria hoy del por él llamado Palacio Pemartín.

Julián Pemartín, que fuera director del Instituto Nacional del Libro Español, vivió a caballo entre Madrid y Jerez sus últimos años, en los que el editor madrileño, Afrodisio Aguado, le publicó en 1966 su conocida guía alfabética “El Cante Flamenco”, en cuidada edición de bolsillo.

Pepillo, por su parte, apenas si llegó a publicar nada de flamenco, y la mayoría de sus saetas originales quedaron inéditas por tanto. Sí publicó otros libros de versos, algunos sobre Semana Santa; dio conferencias sobre este tema de la religiosidad popular andaluza, que le apasionaba; y recitó mucho sus poemas propios y los de otros grandes poetas, en Jerez, en Sevilla, en Madrid, en Málaga y en otros muchos lugares. Quiso ser torero y no consiguió pasar de novillero, debutando en Madrid con picadores. También escribió algunas obras de teatro que igualmente quedaron inéditas, aunque algunas fueron representadas. Hizo otras muchas cosas: una revista



de toros llamada "Maestranza"; expuso en la Cátedra, fotografías taurinas de gran mérito y escribió guiones para la televisión jerezana; fue actor y cronista taurino, rapsoda de excepcionales maneras; etc.

José González fue un hombre intelectualmente inquieto, muy culto y gran conocedor del flamenco, desempeñando durante años el cargo de relaciones públicas de la Cátedra. Su madre, Lucía Moreno, sin ser artista, cantaba muy bien saetas y muchas viejas coplas de Nochebuena.

De Julián Pemartín, recordamos estos versos preciosos, titulados "Saetas", que publicó en abril de 1936, en el semanario "Claridad":

Saetas, flor de pasión  
con perfume de violetas...  
Pueblo que canta saetas  
es pueblo en que todos son,  
por nacimiento poetas  
y saben de las secretas  
músicas del corazón.

También escribió una décima muy descriptiva del momento en que se produce la saeta, en plena calle, ante el paso de una cofradía. Decía así:

Se ha detenido el altar.  
Y de un corazón contrito  
brotó a los aires un grito  
que se va haciendo cantar.  
La muchedumbre es un mar  
que se aquieta de repente.  
En la noche penitente  
se eleva una golondrina  
que ha desclavado una espina  
de la ensangrentada frente.

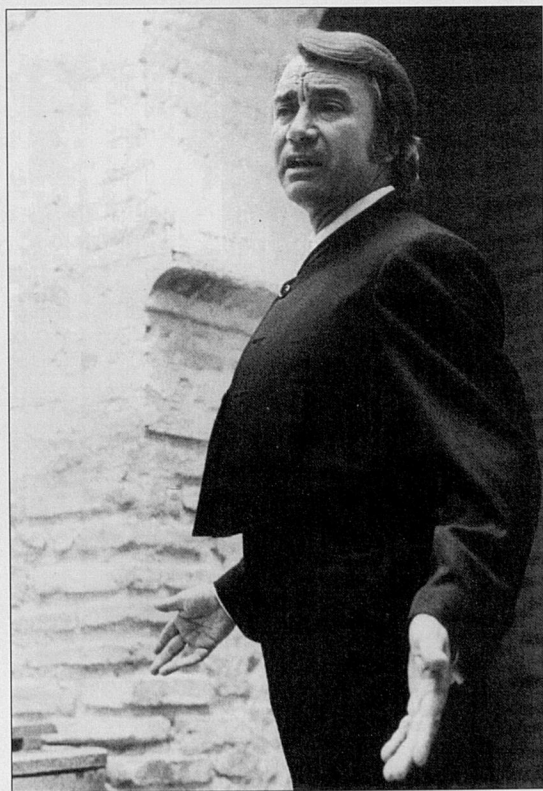
Por su parte, José González Moreno (Pepillo), en su libro "Romances Pregoneros de la Semana Santa de Jerez" (Cuaresma de 1982), incluye quizás las únicas saetas que llegó a publicar, después de haber escrito alrededor de más de un centenar. Helas aquí:

#### **A LA VIRGEN DE LA ESTRELLA**

Con pena viene avanzando  
y es tan triste su perfil  
que todo el azul de abril  
con su estrella va llorando.



*Julian Pemartín*



*José González Moreno «Pepillo»*



### A JESÚS DEL PRENDIMIENTO

Lleva los pulsos prendío  
por una falsa condena  
y al mismo sol le entra frío  
porque su sangre morena  
le lleva el rostro teñío.

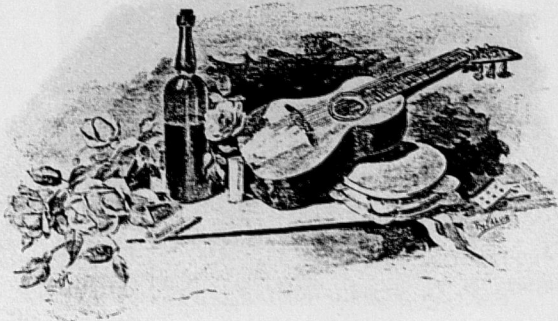
### A JESÚS EN LA ORACIÓN DEL HUERTO

Ya viene para prenderte  
la turba por el camino;  
ya estás condenado a muerte,  
mientras un ángel divino  
intenta fortalecerte.

### A LA ESPERANZA DE LA YEDRA

Tiene del cielo la llave  
tu Esperanza dolorosa  
y porque el pueblo te alabe  
Dios te ha hecho tan hermosa  
que en tu capilla no cabes.

Quede aquí constancia, en este número especial de la REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA, en buena parte dedicado a la Saeta, del recuerdo y la presencia, en el mundo flamenco, de estos dos grandes poetas jerezanos, Julián Pemartín Sanjuán y José González Moreno (Pepillo), que tanto y tan bien entendieron la religiosidad popular y supieron penetrar, con sus versos y sus cantares, en el alma del pueblo andaluz.





## EL VINO: UN ELEMENTO PROPICIADOR EN EL FLAMENCO

JULIO DE VEGA LÓPEZ

LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA POR LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

La intención de este artículo no es otra que poner de relieve los numerosos vínculos que unen al Flamenco con el vino, las similitudes que comparten, así como la afinidad que entre ambos existe. Al estar tan arraigada e interiorizada esta «comunió», no es de extrañar que apenas se haya reflexionado sobre ella, a pesar de ser algo consustancial a la historia del Flamenco, aunque, bien es cierto que en los últimos tiempos el vino está perdiendo protagonismo, en favor de otras bebidas y sustancias ajenas a nuestra cultura.

Las ideas e hipótesis que propongo, sin ser rotundas ni absolutas, han sido el resultado de periodos de análisis y observación prolongados a lo largo de un año y medio, aproximadamente, además de lecturas de textos y revisión de material audiovisual relacionados con el tema. Mi labor como observador participante se ha desarrollado en los distintos ámbitos donde el Flamenco se manifiesta en la actualidad (juergas y fiestas particulares, recitales en peñas, festivales de verano, actuaciones en teatros...), todo ello dentro de diferentes localidades de las provincias de Cádiz y Sevilla (Jerez de la Frontera, Pto. Sta. María, Rota, Sevilla capital, Morón, Utrera). Aunque el fenómeno se presentaba bajo diferentes formas y con peculiaridades en las diversas unidades de observación elegidas, creo que las conclusiones alcanzadas se pueden extrapolar al conjunto.

De todos modos no desdeño la posibilidad de realizar un estudio más profundo y exhaustivo que contemple el alcance de este hecho cultural en las restantes zonas vinícolas andaluzas. Para comprender, en toda su dimensión, la relación entre estos dos complejos culturales es necesario considerar primero el papel trascendental que el vino tiene en nuestra región, para posteriormente pasar a analizar la incidencia de la viticultura en el caso concreto del Flamenco.

Decir, pues, que Andalucía, como parte integrante del ámbito mediterráneo cuenta con una tradición vitivinícola importante, que arranca, según la mayoría de los estudiosos, en la colonización fenicia del sur peninsular. Por sus características climáticas y por la naturaleza de sus suelos, la trilogía mediterránea, (vid, olivo, trigo) encontró aquí una zona idónea para su desarrollo y difusión. Esto, junto al proceso de acumulación de saberes productivos que se originó, y que llega hasta nuestros días, le da a nuestros vinos un



carácter, peculiar y único (1) que les hace acreedores de un reconocimiento y fama internacional, palpable ya en los escritos de autores de la Antigüedad clásica (Polibio, Columela...). De esta forma, estos conocimientos y habilidades que permiten la elaboración de este preciado producto han arraigado fuertemente en la población y se han transmitido de generación en generación, atendiendo, entre otras cosas, a su peso en la economía andaluza desde hace siglos y aún en la actualidad. Pero la trascendencia del vino en nuestra región no responde sólo a su interés crematístico, cumple también otras funciones de vital importancia; por ejemplo, se erige como un marcador identitario local y comarcal innegable. Más allá de las vicisitudes económicas y de las modas culturales, son muchos los lugares de Andalucía que mantienen como uno de los elementos fundamentales de autoidentificación sus vinos, sus viñas, sus lagares y sus bodegas. En este sentido me parece oportuno reproducir aquí unas ideas del profesor Isidoro Moreno que pueden ayudar a comprender lo que intento hacer llegar a los lectores (2):

«(...) La identificación simbólica entre un producto y su lugar de producción opera tanto en el interior como en el exterior de cada sociedad local y tiene tanta mayor fuerza real cuanto más expansión y cotización tenga el producto elaborado, mayor sea su peso en la economía local, más grande sea el número de personas que estén directamente o indirectamente inmersas en el proceso productivo, y mayor tradición posea éste (...). Esta identificación viene propiciada por la existencia de unas bases materiales determinantes -citadas anteriormente- pero también, y sobre todo, por un «savoir faire» (3), conseguido generalmente mediante la experiencia de trabajo, la habilidad y el espíritu de iniciativa de generaciones (...).»

Esta capacidad definitoria de identidades colectivas la posee también el Flamenco y se hace perceptible en diferentes contextos sociales (4). Pero quizás, lo que más nos interese en este caso es el papel que juega el vino como elemento mediador de las relaciones sociales. Su poder desinhibidor facilita la comunicación social y predispone a la emotividad y al apasionamiento, en algunos casos. Es un elemento central en los fenómenos de comensalismo más o menos ritualizados, en celebraciones de carácter extraordinario, como son por ejemplo las fiestas locales, las celebraciones familiares... Pero en los contextos cotidianos también estimula la comunicabilidad, subraya el nosotros más que el yo y propicia, simbólicamente, una verdadera comunión dentro de cada grupo no formalizado. Esto explica, junto al hecho de que las relaciones sociales entre varones se den fuera del ámbito doméstico, la proliferación de tabancos, tabernas y bares que no son, sin más, simples «lugares para beber» sino que constituyen, sobre todo, centros de relación y reunión de hombres, de forma casi diaria, donde el vino aparece como mediador fundamental (5). El consumo de vino no lleva, en un principio, para los andaluces connotaciones de vicio ni de drogodependencia, de ahí que se les permita a los jóvenes (6) e incluso a los niños beber pequeñas cantidades en ocasiones particulares, iniciándolos así en la «cultura del vino andaluza». Como posteriormente veremos, es, especialmente, en esta última propiedad del vino donde radica su estrecha vinculación con el cante, es



decir, se manifiesta con mayor claridad en contextos extralaborales, que no siempre tienen por qué ser festivos. Pero, paralelamente, ambos elementos han coexistido, también, en el ámbito laboral. Está claro que el proletariado bodeguero (arrumbadores, toneleros...) y, sobre todo, los jornaleros de las viñas, eran grupos formados por estratos sociales populares que se veían sometidos a condiciones laborales y económicas especialmente duras. Estos sectores de población, donde la presencia de la etnia gitana era considerable, son los que podríamos considerar como los verdaderos artífices del Flamenco. En la novela «La Bodega» de Blasco, Ibáñez encontramos un testimonio fehaciente de la realidad social a la que estoy aludiendo. En ella se describen, con buenas dosis de realismo, la fuerte polarización de la sociedad jerezana de principios del siglo XX y las calamidades por las que pasaban, las innumerables legiones de desheredados (gañanes, jornaleros, gitanos y modestos empleados,) que vivían a expensas de las veleidades de los grandes propietarios bodegueros. En las gañanías (7), por ejemplo, el cante era una de las pocas cosas que aparecían con frecuencia y abundancia. Se solía cantar al principio de la jornada -como sin con ello se consiguiesen las fuerzas necesarias para el trabajo-, durante las faenas, o bien al finalizar éstas, cuando, en ocasiones, la exigua comida se veía animada por un poco de vino. Esta «*canción de cuadrilla*» (8), que reproduzco a continuación, era uno de los cantes que los gañanes hacían:

«Manijero, manijero,  
dame de mano ya  
que la casa está mu lejo,  
nos tenemo que baña.  
Mañana me voy, me voy  
y la gente qué dirá  
que se va de la cuadrilla  
la que má ruio da.»

Así mismo, esta experiencia laboral dura, basada en un cuidado especial, esmerado, casi personalizado, de las plantas y frutos, marcaba de forma particular la conciencia de la numerosa mano de obra, hasta el punto de que la viña y los cuidados que se le dispensaban se convertían en alegorías explicativas de realidades de otra índole. Esta bulería, sin ir más lejos, puede interpretarse como una metáfora entre la viña y el ser amado:

«Ay, que fatiguita es la mía  
que quise poné la enmienda  
a una viñita perdía,  
y cuando quise ponerla  
enmienda ya no tenía.»

De todos modos, es en los ratos de ocio donde la conexión Flamenco-vino aparece con mayor fuerza y nitidez. Las tabernas, los bares, los cafés cantan-





tes, los colmados y las ventas han sido lugares naturales de estas dos manifestaciones culturales. El vino, y de forma importante también los aguardientes, han contribuido tradicionalmente a que el arrojito, la sensibilidad; la emotividad y la capacidad para recordar que requiere todo ritual flamenco para llegar a consumarse, hicieran acto de presencia. Facilita e incentiva la aparición del «duende», predispone a los asistentes y participantes y, como decíamos antes, fomenta una verdadera comunión simbólica (9). Muestra de ello son las letras de estos cantes que aún hoy se siguen haciendo:

### **Bulería**

«Si es cuando está bebía, gitana,  
que me demuestra tu queré  
permítame Dio y te beba  
Sanluca, er Puerto y Jeré»

### **Fandango**

«Pa olviá.  
To er que fatiga ha tenío  
¿por qué bebe pa olviá?  
Un desengaño he tenío  
y quiero bebé pa recordá  
lo mucho que te he querío»

Ya en los primeros documentos (10) que nos hablan de Flamenco, o más bien, de los precedentes de éste, podemos rastrear la presencia del vino y la funcionalidad que poseía en aquellas primigenias fiestas. También en la prensa de la época de los cafés cantantes, son numerosos los artículos que muestran su disconformidad y descontento con todo lo que acontecía en este tipo de locales y, especialmente, con el consumo masivo de vino y las consecuencias que éste acarrearba. Los articulistas que elaboraban estos escritos estaban imbuidos en el discurso moralista y antiflamenco que parte de la intelectualidad española esgrimía. Arremetían contra el Flamenco, además de contra otras tradiciones españolas, porque lo consideraban carente de valor cultural y contrario al proceso de modernización que nuestro país tenía que experimentar para alcanzar el nivel del resto de Europa. Más cercanas en el tiempo, son las «juergas de los señoritos», de las que encontramos numerosas referencias en obras como «Dos días de setiembre» de Caballero Bonald, «Epitafio para un señorito» de Manuel Barrios, o bien en la ya citada de Blasco Ibáñez. En estas ocasiones se daba también la conjunción de los elementos a los que me vengo refiriendo. Los artistas (11), acudían al llamamiento de estos acaudalados señores, muchos de los cuales basaban su fortuna en la industria vinatera, a cambio de algún dinero y con la esperanza de alcanzar algo de lo que en estas fiestas se comía y bebía -el vino solía ser de excelente calidad-. Sin ser la salvación definitiva para sus maltrechas economías, estos acontecimientos les reportaban unos beneficios nada despreciables, dada su situación. Además de estas fiestas de marcado carácter





elitista y en las que los flamencos actuaban como meros figurantes, se celebraban, y se siguen celebrando, otras en las que los sectores sociales, a los que hemos atribuido la autoría y el cultivo del Flamenco, ocupan posiciones más destacadas, con mayor grado de participación y protagonismo. En estos episodios festivos (celebraciones locales, familiares, religiosas...), en los que el componente étnico y el sentimiento de pertenencia a un grupo familiar se activa de forma ostensible, Flamenco y vino aparecen, de nuevo, como elementos indisolubles de una misma realidad. Esta alboreá, cante que se hace en las bodas gitanas, nos hace reparar, una vez más, en la centralidad del vino en estos contextos festivos:

«En aqué rincón  
hay un barrí tapao,  
yo a mi Dio le pío  
sea vino amontillao».

Otro hecho que viene a confirmar la idea central de este artículo, es la recreación constante del ambiente tabernario, tan unido al Flamenco tradicional, que se hace en las peñas, e incluso, en las grabaciones que se realizan para la televisión. Dentro de la decoración de las primeras, en concreto, son recurrentes los motivos alusivos a la viticultura: fotografías, carteles publicitarios, leyendas panegíricas del vino, y por supuesto, las botellas, que se suelen colocar en lugares perfectamente visibles.

La acción de las firmas bodegueras, continuadoras, en cierto modo, del mecenazgo que ejercían los «señoritos», se deja notar también en este sentido, ya que es bastante usual que éstas subvencionen parte de los espectáculos que organizan los socios, a cambio de que en el local sólo se vendan sus vinos. Al estar asociado el consumo de vino al Flamenco, estas empresas ven en los recitales unas ocasiones inmejorables para relanzar sus productos, especialmente ahora que están siendo desbancados por otras bebidas (cerveza y whisky sobre todo). No obstante, como decía al inicio, estos cambios se están produciendo de forma generalizada, esto es, no sólo se ha reducido el consumo de vino en los ambientes flamencos, sino que ha afectado por igual a todo el mercado. Otro fenómeno al que tampoco está siendo ajeno el Flamenco es a la introducción y a la difusión de drogas que se viene produciendo en nuestra sociedad, como consecuencia de la adopción de modelos foráneos conectados con la expansión de la llamada «modernidad» y sus intereses económicos transnacionales. Estas drogas son causantes, en muchos casos, de efectos perniciosos, destructivos y antisociales. Por este mismo motivo, creo que se hace necesaria una reflexión que conlleve a la revalorización de lo propio y nos ayude a ser más selectivos a la hora de adoptar las pautas culturales foráneas que nos ofrecen y casi nos imponen. Además, con la irrupción de estas sustancias, los valores culturales, sociales e identitarios que poseen tanto el Flamenco como el vino, frutos de la continuidad civilizatoria que define a Andalucía, pueden verse sometidos a una mutación que los desvirtúe. De todos modos, confío en que las aguas vuelvan a su



cauce natural y que siga siendo efectiva la bella y acertada definición del Flamenco que nos dio Manuel Machado en su poema «Cantares» (12)

«Vino, sentimiento, guitarra y poesía  
hacen los cantares de la patria mía.  
Cantares... «(...)»

## NOTAS PARA EL LECTOR

- (1) En Andalucía se crían y envejecen los vinos mediante el sistema conocido por el nombre de «soleras y criaderas», que difiere notablemente de como se crían los vinos en otras regiones españolas y mediterráneas. La peculiaridad de este proceso radica en que los vinos no tienen añadas, es decir, cada cosecha no envejece de forma independiente, como lo hacen en la Rioja o en la Ribera del Duero, por citar dos denominaciones de origen por todos conocidas, sino que se entremezclan, se produce un mestizaje biológico entre los vinos viejos y los jóvenes que han sido seleccionados tras un cierto periodo de fermentación. Por lo tanto, la calidad del vino resultante no depende tanto de la cosecha, sino más bien de la solera y de las condiciones en la que envejezca.
- (2) Expuestas en el artículo «La cultura del vino en Andalucía: identidades socioculturales y cultura del trabajo».
- (3) Literalmente significa saber hacer. Conecta esto con el concepto de cultura del trabajo, expuesto en el artículo citado anteriormente.
- (4) Por ejemplo, actúa a nivel nacional, cuando lo andaluz se presenta como genéricamente español; a nivel regional, cuando el flamenco aparece como un rasgo identitario de la cultura andaluza; a nivel comarcal, cuando se produce una identificación entre un tipo concreto de cante y una comarca -es el caso de los cantes de Levante, p.ej. -; a nivel local, como ocurre en Jerez; a nivel étnico, cuando el cante es reivindicado por los gitanos como patrimonio exclusivo e incluso a nivel sublocal, como pasa en el barrio de Santiago de Jerez, o en el de Triana, en Sevilla.
- (5) La cerveza está sustituyendo, sobre todo en estratos sociales medios y en meses calurosos, al vino. El consumo de pequeñas porciones de comida (aceitunas, cacahuetes, altramuces, embutidos; o tapas propiamente dichas) dependerá de la categoría de la taberna o bar y del nivel económico de quienes lo frecuentan.
- (6) Considero que los nuevos fenómenos que han aparecido en los últimos años, en Andalucía y en otras partes de la Península, sobre todo en calles y plazas determinadas de las grandes ciudades y en estratos sociales medios, de grupos de jóvenes de ambos sexos que consumen grandes cantidades de alcohol los fines de semana -lo que, conocemos por el fenómeno del botellón-, no están conectados con la cultura del vino andaluza, sino que, más bien, suponen una ruptura con las pautas de consumo en las que ésta se basa.



- (7) La compañía de baile de Antonio «El Pipa» reproduce, en su espectáculo «Vivencias», el acontecer de una gañanía. En la novela «La Bodega» encontramos también relatos que nos pueden dar una idea bastante aproximada de como vivían los gañanes en estas casas.
- (8) En rigor, este cante, que estaría dentro del grupo de los «cantes de faena» habría que considerarlo como un testimonio preflamenco. Ha sido extraído de la recopilación «La tradición musical en España: Jerez de la Frontera», editada por la Consejería de Cultura y el Centro Andaluz de Flamenco.
- (9) En los espectáculos que se celebran en los teatros, la repercusión del vino es menor, ya que, el consumo está restringido a momentos muy puntuales.
- (10) Ver, entre otros, los documentos, de carácter legislativo, que reproduce Juan de la Plata en su artículo «Esclavos, moriscos y gitanos en la etapa hermética del Flamenco» (Revista de Flamencología nº 3).
- (11) Utilizo el término artista porque se puede hablar, en este caso, de una incipiente profesionalización.
- (12) Sólo cito los primeros versos del poema. En el número tres de la Revista de Flamencología se puede encontrar el poema completo.



*Brindando con vino de Jerez.*



# EL «ZAPATEADO» FLAMENCO: UNA APROXIMACIÓN ETNOMUSICOLÓGICA

SUSANA WEICH-SHAHAK

UNIVERSIDAD HEBREA DE JERUSALÉN

## INTRODUCCIÓN

La compleja interacción que presenta el Flamenco entre la danza, el cante y la guitarra, es un tema fascinante en sí, y lo es, cómo no, para la etnomusicología. Uno de los tanto aspecto es, precisamente, la estructura musical del zapateado. A este tema dedico el presente estudio, con el profundo respeto que debe quien no pertenece naturalmente al mundo del Flamenco; en especial cuando mis lectores sin duda sí son grandes entendedores de todo lo que al Flamenco se refiere. Antes de comenzar, me parece oportuno declarar que una versión en inglés de este estudio fue publicada en el «Anuario Musical» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, preparado entonces para sus lectores, músicos y musicólogos que tal vez, no conocieran el Flamenco. En la presente reelaboración, reduciré muchas explicaciones que serían superfluas para los flamencólogos y aficionados que lo lean, y que espero sean benévolo, tanto con mi osadía, como con la presencia de datos o comentarios que son obvios para los conocedores.

Aclaremos, para comenzar, que un análisis musical puede difícilmente arribar a una explicación exhaustiva del arte del Flamenco, ya que este está imbricado en un contexto social de profunda tradición, tal como se evidencia en la interacción de lo interpretes entre sí y entre ellos y el público. Por ello he escogido un aspecto puntual, el zapateado, por ser un ámbito delimitado y básicamente estructurado que puede prestarse al intento de un análisis musical.

El enfoque del presente estudio se apoya en que el zapateado, aún perteneciendo claramente al ámbito de la danza, puede ser observado como un fenómeno puramente musical. Tal como un instrumento de percusión, el zapateado presenta una variedad de sonoridades y complejidades rítmicas, que son una verdadera tentación para el análisis musical. Ya desde la experiencia -la mía propia y la proveniente de conversaciones con bailaoras y maestros de este arte- he observado que se trata al zapateado como fenómeno auditivo, y muy frecuentemente un profesor dirá a sus alumnos, para llamar su atención al enseñarles paso de zapateado: «oíd!» en lugar de decir,



como sería en la enseñanza de otros bailes: «mirad!»; y con ello les hará atender a la delicada melodía de los pasos (lo que en inglés se denomina «steps-tune»).

El zapateado, presente en todo género de palos, desde la Soleá hasta Tangos y Alegrías, se evidencia en la «escobilla», que será el foco de nuestra atención. Digamos, solamente, que la escobilla aparece como parte integrante del baile, en una parte en la cual el cantaor suspende su canto, dejando como sostén a la guitarra acompañada por palmas y jaleo. Ocasionalmente el zapateado no es acompañado, manteniéndose entonces con el apoyo tácito del esquema rítmico del palo de la danza. Como es bien sabido, la escobilla es la parte de la danza en la cual el bailaror (o la bailaora) lucen su virtuosismo, en una cadena de esquemas estructurados en unidades métricas que siguen el «compás».

Los ejemplos anotados que presentaré son transcripciones de escobillas que tuve ocasión de aprender, y que ofrezco en orden progresivo de complejidad: los primeros serán transcripciones de breves fragmentos de escobilla, aislados intencionalmente para demostrar el uso de los distintos pasos, y los demás serán ya series de compases encadenados, como se usarían en la ejecución del zapateado. De este modo intentaré ofrecer una introducción didáctica para dilucidar los que sería una «gramática» del zapateado.

En realidad hay recalcar la presentación didáctica de este estudio, orientado por principios pedagógicos. Como consecuencia, he preferido invertir el proceso que he seguido en la investigación, que trataré de explicar brevemente. De acuerdo a la metodología elemental en el análisis musical, he partido de la transcripción íntegra de una escobilla (como la que figura en el ejemplo No. ...), luego he distinguido en ella las unidades mayores que la componen, luego las unidades que la subdividen, y por último, los elementos de base. Si lo comparamos con un discurso literario o con un idioma, tomaríamos en primer término el discurso entero (diremos: un párrafo de un texto o un poema), luego descubriríamos las unidades menores (oraciones, frases, o estrofas), siguiendo así hasta las unidades menores y elementos constitutivos (palabras, sílabas, letras). Paralelo a este proceso ha sido el método que he seguido en el análisis de la escobilla en el zapateado. En cambio en esta presentación, he preferido invertir la marcha metodológica, mostrando ante todo los elementos constituidos del zapateado (diríamos, los fonemas del lenguaje de la escobilla), luego aparecerán las distintas combinaciones en las cuales esos elementos funcionan (frases de pasos dentro del compás), y por fin, los encadenamientos de esas combinaciones (en la escobilla entera). De este modo irá esta presentación de lo simple a lo complejo. Espero que mi elección metódica resulte provechosa para la comprensión.

## SISTEMA DE TRANSCRIPCIÓN

Antes de pasar directamente a la presentación debo decir que, para efectuar este estudio, propongo aquí un sistema de transcripción que, si se sigue el hilo de la explicación, es relativamente fácil, quedando, como sola dificultad, la transcripción musical de los valores rítmicos, que no se aparta de la



notificación convencional. Es esta una primera propuesta de notación de los pasos de flamenco, que podría servir para un estudio ulterior más amplio y detallado.

## CRITERIOS DEL ANÁLISIS

Desde su aspecto musical, el zapateado puede definirse de acuerdo a los parámetros musicales: duración del sonido (ritmo), altura, timbre y volumen (matices). El parámetro de la duración del sonido se evidencia en la riqueza de los esquemas rítmicos que caracteriza al zapateado. Estos esquemas están siempre coordinados, como variaciones rítmicas, con las organizaciones métricas básicas de cada danza, ejecutándose en diferentes compases y velocidades (tempi) de acuerdo al género (Soleá, Seguirillas, Alegrías, Tangos) que se este bailando.

La altura de los sonidos producidos en el zapateado son difíciles de definir con exactitud. Se perciben, sin duda, sutiles diferencias en la altura del sonido, que dependen del sitio en el cual apoya o golpea el pie el bailarín (o la bailaora), ya sea cerca o lejos del otro pie, más atrás o más adelante. El volumen del sonido en el zapateado es claramente observable, cuando en el baile se juega con *forte*/*piano*, y en frases en *crescendo* o *diminuendo*.

Los diferentes timbres en el zapateado se producen por las distintas partes del pie que participan en el paso. De ellos, siendo este un estudio preliminar, tomaremos, entre los que conforman el vocabulario-bailado del flamenco, y como caso de estudio, los tres timbres más comunes: Golpe, dando al suelo con todo el pie (lo designaremos para su notación: **G**), Tacón (**T**), y Planta (**P**). Las letras que he anotado entre paréntesis, G.T.P, nos servirán para los intentos de notación que servirán a la formulación de esta primera gramática del flamenco. Para señalar cual es el pie que actúa, agregaremos, escritas debajo de cada una de esas letras, una d para indicar el pie derecho y una z para el izquierdo.

Siendo esta una primera aproximación al tema, he preferido no incluir otras sonoridades del zapateado, como por ejemplo, el picado, que sin duda deberá ser incluido en estudios ulteriores. De todos modos, siendo el zapateado flamenco en arte esencialmente creativo, siempre variado, considérense cada uno de los ejemplos que doy como una posibilidad, real pero elegida entre tantas otras posibilidades, de las cuales escojo, siempre, para no entorpecer la lectura, una que es más simple, más transparente. Los ejemplos son sólo eso: extractos, tomados de escobillas reales, que cito con un interés didáctico, explicativo.

En la exposición que, como dije más arriba, irá de lo más simple a lo más complejo, consideraremos las sonoridades percusivas del zapateado en las distintas maneras en que concuerdan o convergen con los tiempos del compás, los juegos de acentuación en la escobilla, las variaciones en velocidad (tempo), volumen (matices), la densidad o intensidad del zapateado, y también dedicaremos atención a la inclusión de las palmas en los esquemas de la escobilla.

### 1. Concordancia de las sonoridades percusivas y el ritmo





La forma más elemental de coordinación es la coincidencia, 1:1, entre las sonoridades mencionadas, golpe, tacón y planta, con el ritmo básico del baile lo observamos cuando, a cada uno de los tiempos corresponde un paso, como serían los ejemplos, uno en un compás de 6/8 (que podría ser, por ejemplo parte de una escobilla de Alegrías, o Soleá), y otro, en compás binario, 4/8 (como podría figurar en los Tangos).



Esta coordinación rítmica se enriquece cuando el bailaror (o la bailaora) utiliza valores rítmicos menores, subdividiendo los tiempos en unidades rítmicas menores, ya sea en 2 o en 3.

En el siguiente ejemplo, cada tiempo del compás se subdivide, entre G,T,P, en un tresillo (tres notas).



No necesariamente la subdivisión de los tiempos necesitará de las tres sonoridades: G,T,P, sino que puede muy bien obtener esa misma subdivisión utilizando sólo dos, combinando en el tresillo un esquema G T G (como Gd-Tz-Gz, es decir: un Golpe con el pie derecho, un Tacón con el izquierdo, y con el mismo pie izquierdo, otro Golpe) o un esquema G T T (como Gd-Tz-Td, Gz-Td-Tz).



O en el esquema P T T, es decir, Planta-Tacón con el pie derecho y tacón con el izquierdo, alternando entonces, Planta-Tacón con el izquierdo y Tacón con el derecho.



O aún repitiendo un mismo elemento, todo en golpes, o todo en tacones.

Puede subdividirse cada tiempo en dos con la combinación planta-tacón, P-T, o en G-T, alternando los pies (Gd-Tz, Gz-Td) que es muy frecuente. Dando ambos, G y T con el mismo pie y agregando otro tacón, (Gd-Td-Td, Gz-Tz-Tz) resulta otra división triple de los tiempos, en tresillos:

La subdivisión del tiempo puede combinar valores rítmicos de distinta duración, como una más larga y dos más breves (una semicorchea y dos fusas, muy frecuente):

En una escobilla de Alegrías podemos observar este mismo esquema, seguido por tres tiempos subdivididos cada uno en dos semicorcheas, pero, en ellas, como una de las exquisiteces del flamenco, la unidad que realizan los pies tiene tres sonoridades Pd-Td-Tz que se repiten con pies alternados: Pz-Tz-Td. Esta frase de dos unidades de tres elementos en los pies: Pd-Td-Tz, Pz-Tz-Td (es decir: 3 + 3), se contraponen a la subdivisión binaria de los tiempos (2 + 2 + 2), creando un efecto dinámico.

CONTINUARÁ EN EL PRÓXIMO NÚMERO





## POESÍA

### CUIDEMOS ESTE SON

JOSÉ LUIS TEJADA\*

Si escribir es llorar ¿qué no es el cante  
en este sur del sur tanto y tan puro?  
Llanto preciosamente vertido contra el muro  
de una agria realidad densa y flagrante.

Hombres, hembras del pueblo, pueblo amante  
y como tal dolido de por muerte  
ciñen su aullido alrededor del mundo,  
débil el cuerpo, la palabra inerte.  
Corazón hacia atrás, tiempo adelante,  
sajan el surco más y más profundo  
donde enterrarse y germinar en vida.  
Una imposible voz, esto es el cante.  
Una fistula en flor, tal es su herida.

Vayan saliendo, recogiendo y yendo  
con su silbo a otra parte los tenores,  
la mujer con sus rosas y el niño por su ombligo,  
que no es esta ocasión para menores.  
No es la música aquí, de ella no entiendo.  
Del verbo en pié, de sus grandezas digo.  
Id plegando las flores  
y engendrando un candil como testigo.

(\*) José Luis Tejada, nació en El Puerto de Santa María, en 1927, y murió en Cádiz, en 1988. Doctor en Filología, fue profesor de literatura española en las Universidades de Sevilla, Nantes y Cádiz. Dejó publicados siete libros; viendo la luz en 1997, con el mismo título del poema «Cuidemos este son», que publicamos en esta página, su obra póstuma, editada por su mujer, Maruja Romero, donde han quedado recogidas sus mejores coplas, para cantar por tonás, soleares, polos, cañas, tientos, soleariyas, siguiiriyas, tangos, livianas, bulerías, cantiñas, alegrías, juguetillos, fandangos, nanas, sevillanas, campanilleros, guajiras y colombianas. Una preciosa y valiosa antología de coplas de uno de los más grandes poetas andaluces del siglo XX, miembro numerario que fuera de la Cátedra de Flamencología de Jerez, que galardonara este poema, en 1965.



Raza de estaño y de salitres, hijos  
de la vid, de la red y los trigales.  
Arcángeles ayunos, sementales  
de las minas del sol y sus cortijos.

Poned la voz, la voz sin aire, vuestra,  
en el limbo lunar de la guitarra  
donde tiembla la gota final de la agonía.  
Alzadla como muestra,  
aupadla en esa garra  
con que adolece abril y espora el día.

Extender la bandera,  
esparto y pana, mástil carcomido,  
de la palabra «soledad», tan pura...  
Sacadla pronto afuera,  
columpiadla en la altura  
y un chamariz vendrá a plantar su nido  
en derredor de tanta arboladura.

La azada en que la tierra se aquerencia,  
el búcaro sudando junto al trillo,  
la faja negra o roja y la venencia,  
la gubia, la zaránda y el martillo  
mentores vuestros son y os adoctrinan.  
La noria, el biello, el grillo  
os dan la misma sal que ellos trasminan.

Y así se os va la voz, sin voz apenas:  
Surtidor del fandango y sus redores,  
martinete de arena,  
debla mortal, serrana en estertores,  
aullido funeral por Cartagena,  
saeta vertical, tiento con flores.

Señora soleá, lebrillo inmenso  
donde heñir a puñadas las bascas del destino,  
dolido polo intenso,  
malagueña ancestral del mejor vino.  
Rezo pagano de la gañanía,  
la punta del jipío en un lucero,  
pañal de la alegría,



alboreá, sangrienta epifanía,  
inocente blasfemia del minero.

Seguirilla real, silencio puro  
que el bordón condecora de lilas dentelladas,  
bucólico verdial, taranto oscuro,  
cantiñas musitadas...

Horma infinita del dolor sonoro  
escalando las gradas del mar a contravuelo  
y clavando en su lomo una palmera:  
No existiera el metal y aún seríais oro,  
no hubiera Dios y fuerais Dios del cielo,  
no fuera amor y en vos amor ya hubiera.

Mariposa de níquel, panadera  
sin más que afrecho, fuego y levadura.  
Olivo sin raíz, pero con zumos.  
Pausa de estruendo y clara torrentera,  
vilano de hermosura,  
horizonte con dardos y con grumos.

¿Qué, sin la mañanía  
sin la untura de tí, sin tus ribazos,  
del niño eterno y pueblo qué sería?  
¿qué del pobre andaluz sin tus abrazos?

Ven pues, eucaristía  
comunal, clandestina y enconada,  
sabor de malvasía,  
coz de yegua preñada...

Ven y recuérdanos cuanto tenemos  
que olvidar, con tu ayuda,  
no te nos hagas más la sordomuda,  
déjanos ya los ramos y los remos.

Pastor o viñador que en tí se abreven,  
gitano que en tí muerde,  
mariscador que en tu verdor se pierde,  
arrumbador, carrero que te llevan



nunca podrán morir ni ser esclavos.  
Tu estrella los arropa y los rescata,  
los conjuran tus trenos.  
Más que los toros nobles y aún más bravos,  
la misma espada tuya que los tunde y los mata  
los hace más hermanos y más buenos.

Nunca te apagues, manantial de cobre,  
lágrima inenjugable y rumorosa,  
himno agujereado por mil puntas de lanza.  
En ti encuentre el varón dolido y pobre  
la materia diaria y generosa  
para la rebelión y la esperanza.



Jose Luis Tejada



## PAGINAS DE INFORMACIÓN

### EL BALLET NACIONAL DE ESPAÑA GALARDONADO CON EL IV PREMIO DE LA CRITICA DE NUESTRA REVISTA

En la Bodega-Museo de San Ginés de la Jara de la Casa del Vino, sede del Consejo Regulador de las Denominaciones de Origen «Jerez-Xérès-Sherry», «Manzanilla» y «Vinagre de Jerez», se celebró la entrega del IV Premio de la Crítica del Festival de Jerez, concedido por nuestra revista al Ballet Nacional de España; acudiendo a recibirlo su directora Elvira de Andrés y el coreógrafo Antonio Gades; a quienes le hicieron entrega del mismo el presidente del citado Consejo Regulador, Luis García Ruiz, y el director de la Cátedra y REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA, Juan de la Plata Franco Martínez, en un acto al que acudieron autoridades, artistas y numerosos invitados, que finalizó con una gran fiesta flamenca.

El Premio de la Crítica Flamenca nació hace cuatro años con la vocación de convertirse en uno de los galardones más prestigiosos y codiciados del panorama flamenco internacional. Por ello, cuando la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera los instauró, el Consejo Regulador de las Denominaciones de Origen «Jerez-Xérès-Sherry» y «Manzanilla» apostó por la idea y su proyección, patrocinándolo en exclusiva.

El prestigio de este premio, pese a su juventud, ya es patente en el mundo del Flamenco, como lo avalan los artistas y espectáculos galardonados:

En 1999 se le concedió a Antonio «El Pipa» por su obra «Generaciones»; un artista jerezano que a lo largo de su carrera ha bailado con algunas de las más reputadas compañías del país, como la de Cristina Hoyos (participó en su celebrada versión de Yerma), la de La Tati, la de Lola Flores, o la de Antonio Vargas; en la versión de la ópera «Carmen» que protagonizó José Carreras.

En la edición del 2000 se otorgó a Antonio Márquez por su espectáculo «Después de Carmen». En su carrera artística destaca el haber sido primer bailarín del Ballet Nacional de España (protagonizando obras como «Los Tarantos» o «Don Juan Tenorio») y primer bailarín del Ballet Español de Madrid, con obras como «Camino sin retorno», «Estamos solos», «Reencuentros» y otras obras del maestro José Granero.

Por último, en el V Festival de Jerez el Premio de la Crítica Flamenca recayó en Sara Baras, por su espectáculo «Juana la Loca», en el que esta gaditana de la Isla de San Fernando, destacó como una bailaora completa y compleja, brillando a gran altura por la personificación y matices, en la interpretación del personaje de la reina enloquecida.





Ahora, a este elenco de figuras de primer orden se viene a sumar el Ballet Nacional de España, con el espectáculo «Fuenteovejuna», el cual inauguró el VI Festival de Jerez, con la impresionante coreografía creada por Antonio Gades, quien recibiera el pasado año el Premio Nacional de Honor a la Maestría, concedido por la Cátedra de Flamencología de Jerez.

En 1978, la Dirección General de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura, creó el Ballet Nacional Español, siendo nombrado Director Titular, Antonio Gades. Desde el primer momento, Gades se propuso hacer revivir las obras más representativas de los creadores españoles. Surgió así un repertorio compuesto de «Diez Melodías Vascas» y «Fandango», de Mariemma; «Fantasía Galaica», de Antonio, «Concierto de Aranjuez», de Pilar López, «Rango», de Rafael Aguiler o «Bodas de Sangre» del propio Gades.

En 1980 fue nombrado Antonio como Director Artístico, incorporando al repertorio sus coreografías «El Sombrero de Tres Picos», «El Amor Brujo», «Sonatas del Padre Soler» y «Estampas Flamencas».

En 1983, la Dirección General de Música y Teatro, unificó las dos compañías estables de Ballet, El Nacional Español y el Nacional Clásico, encomendando su dirección a María de Avila, que incluyó en el repertorio estrenos absolutos, con coreografías y músicas originales, como «Ritmos» de Alberto Lorca, «Medea» con guión de Miguel Narros, coreografía de José Granero, o «Danza y Tronío» de Mariemma.

En Septiembre de 1986, María de Avila deja la Dirección, volviendo a convertirse en dos formaciones independientes. Como Director Artístico del Ballet Nacional de España se nombra a José Antonio, que ya había desempeñado la Dirección Adjunta. Durante esta etapa crea una nueva versión de «El Sombrero de Tres Picos» de Manuel de Falla, con la reconstrucción original de los decorados de Picasso, «Soleá» o «Don Juan» con guión de Miguel Narros.

En 1993, el INAEM nombra una Dirección Artística coordinada por Aurora Pons, Nana Lorca y Victoria Eugenia. Este nuevo equipo estrenó las siguientes coreografías: «La Gitanilla», de José Granero, «A mi aire» de Victoria Eugenia, «A Ritmo y a Compás», de Currillo y «Grito» de Antonio Canales.

En 1998 el Ministerio de Educación y Cultura, nombra a la bailarina Aida Gómez, como Directora Artística. En el transcurso del año 1999 el BNE preparó un programa de cara al nuevo milenio, compuesto por una suite flamenca, «Oripandó» creada por jóvenes coreógrafos; una nueva versión de la mítica «Carmen», creada por José Antonio y dos obras con música original de Dorantes, «Semblanzas», de Aida Gómez y «A ciegas», creada por Antonio Canales expresamente para Aida Gómez.

En el año 2000, se estrenaron cuatro nuevas coreografías: «Mirabrazo» y «Soleidad», creadas bajo el sello de Antonio Canales; «Nereidas» coreografía de Antonio Najarro, ganadora del Certamen Coreográfico de Danza Española y Flamenco 1999 y «Estamos Solos», de José Granero estrenada en 1982 y recuperada para el B.N.E.

El 12 de Marzo de 2001, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a propuesta del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) nombra a Elvira Andrés Directora Artística del Ballet Nacional. Desde su llegada, el Ballet Nacional ha llevado sus coreografías a Portugal, Brasil, Turquía y Japón, ha participado en el Festival «Madrid en Danza» y visitado numerosas plazas españolas. En



esta temporada el BNE estrena «Fuenteovejuna», con coreografía de Antonio Gades, «Concierto de Aranjuez», con coreografía de Pilar López (un homenaje al maestro Rodrigo que recupera la coreografía del mismo nombre que Pilar López creara en 1952) y «Mujeres», coreografía de Elvira Andrés.

El Ballet Nacional de España, a lo largo de todos estos años, ha participado en diversos festivales como el de Spoleto, la Bienal de Lyon o el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá y se ha presentado en los mejores teatros del mundo como el Teatro Bellas Artes de México, el Metropolitan Opera House, de Nueva York, el London Coliseum o el Orchard Hall de Tokio.

Entre los galardones que ha recibido el Ballet Nacional de España se pueden destacar el Premio de la Crítica al Mejor Espectáculo Extranjero representado durante la temporada 1998 en el Metropolitan de Nueva York; Premio de la Crítica Japonesa, en 1991; Premio de la Crítica al mejor Espectáculo presentado en 1994 en el Teatro Bellas Artes de México y el Premio del periódico El País (Tentaciones) al espectáculo «Poeta», como la mejor coreografía presentada en España durante 1999.



*El director del Consejo Regulador de las DD. OO. «Jerez - Xérèz - Sherry» y Manzanilla de Sanlúcar y el director de la Cátedra de Flamencología, entregando el Premio de la Crítica a la directora del Ballet Nacional y al coreógrafo Antonio Gades, en presencia de Rosa Bautista, Primer Teniente de Alcalde del Ayuntamiento jerezano.*



## HONORES Y DISTINCIONES

### MANUEL SOTO «SORDERA», HIJO PREDILECTO DE JEREZ

Recientemente el Ayuntamiento de Jerez, reunido en sesión plenaria, tras la correspondiente instrucción del oportuno expediente, acordó conceder el título de Hijo Predilecto de la Ciudad al desaparecido cantaor jerezano, gitano de raza, Manuel Soto Monje «El Sordera»; recibéndolo sus hijos, en presencia de su viuda y demás familiares, en acto solemne celebrado, en el viejo cabildo renacentista jerezano.

Asistieron a este acto, numerosos artistas flamencos y representantes del mundo de la cultura, las artes y las ciencias.

Manuel Soto «Sordera», nacido y criado en el barrio gitano de Santiago, de Jerez en 1927, falleció a principios del 2002, en vísperas de que se resolviera a su favor el expediente municipal de Hijo Predilecto de su ciudad natal, concediéndosele por lo tanto a título póstumo y convirtiéndose, así, en el primer gitano jerezano en el que recae dicho título honorífico.

### “CANALEJAS DE JEREZ”, SAETERO MAYOR

La Cátedra de Flamencología nombró Saetero Mayor de Jerez, 2001, al veterano cantaor jerezano, Miguel Bernal Gavira, más conocido como “Canalejas de Jerez”, recientemente retirado de su actividad artística profesional, transcurrida en su mayor parte, como cantaor de tablaos, en París y en la capital de España.

El título le fue entregado a

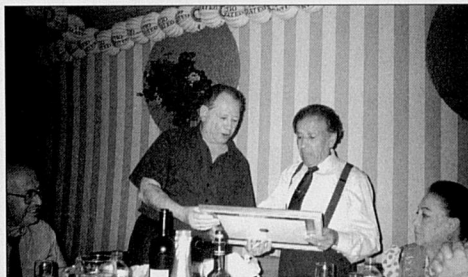
“Canalejas de Jerez”, en la tradicional Noche de la Saeta, que cada año celebra la Cátedra, en vísperas de Semana Santa, tras una brillante intervención oratoria del flamencólogo Juan Salido Freyre.

Anteriormente, el título de Saetero Mayor de Jerez, le fue entregado a Juan Romero Pantoja “El Guapo”, en 1990; a los ya fallecidos grandes saeteros, Manolo Sevilla y Eduardo Soto “Sotito”, en 1991, y a María José Santiago, en 1992.

### HOMENAJE A “EL GUAPO”, EN LA FERIA DEL CABALLO

Las Cátedra de Flamencología, en su afán de premiar, distinguir o estimular a los mejores artistas del mundo flamenco, ha querido agasajar, con motivo de la pasada Feria del Caballo, a uno de sus miembros más antiguos, el cantaor no profesional, Juan Romero Pantoja, más conocido por el sobrenombre de “El Guapo” y, especialmente, como acreditado saetero; considerado el mejor de Jerez, desde los tiempos de Manuel Torre y El Gloria, a nuestros días.

Juan Romero Pantoja, pertenecien-



*Juan Romero Pantoja «El Guapo»,  
recibiendo el pergamino de su  
homenaje, en la Feria de Jerez, de  
manos del director de la Cátedra de  
Flamencología.*

*Foto: Manolo Naranjo*



te a una prolífica familia jerezana de grandes artistas, tanto del cante como del baile, entre ellos su hermano el cantaor "Romerito de Jerez", nunca quiso ser artista, pero no renunció por ello a las extraordinarias dotes para el cante de que fue dotado por la naturaleza, las cuales ha utilizado siempre para su propio disfrute y el de sus amigos; aceptando tan solo, a lo largo de su vida, muy pocas y excepcionales proposiciones para actuar en público. Sobre todo, como saetero, cantándole a las más veneradas imágenes de la Semana Santa de Jerez. Y, también, cada vez que se lo pidió la Cátedra de Flamencología, a la que pertenece desde los primeros tiempos de la fundación de la misma.

En la Cátedra, grabó saetas para el álbum discográfico de "Vergara" y, en la Cátedra, cantó muchas veces; especialmente para bailar; en los primeros Cursos Internacionales de Estudios Flamencos; allá por la década de los años sesenta; recibiendo en 1990, el título de primer Saetero Mayor de Jerez; título refrendado por toda la afición jerezana.

Ahora, a sus setenta y ocho años de edad, y con una salud y energías envidiables, conservando todavía una voz limpia, fresca y poderosa, "El Guapo" fue agasajado por la Cátedra y sus amigos, con un almuerzo, celebrado en su honor, en una típica caseta del real de la Feria del Caballo; recibiendo de manos del director de la institución, Juan de la Plata, un artístico pergamino, en presencia de representantes de la Federación Local de Peñas Flamencas que quisieron sumarse a tan merecido como emotivo homenaje al veterano artista quien, pese a su negativa a ser profesional, tuvo ocasión de cantar sus admirables saetas en Sevilla, en Madrid y hasta en la propia capital de Francia;

demostrando a los postres de su homenaje que todavía cuenta con excelentes facultades para cantar por fandangos, soleá, bulerías y otros muchos cantes, como los que ejecutó para corresponder al merecido homenaje que le rindió la Cátedra de Flamencología.

#### HOMENAJE A JUAN DE LA PLATA EN PUENTE GENIL (CORDOBA)

Dentro del ciclo de conferencias y recitales que organiza la Diputación de Córdoba y el Ayuntamiento de Puente Genil, denominado "Encuentro Pequeña Gran Historia del Flamenco", en su segunda edición bianual, el primer día del ciclo, 4 de julio, le será rendido un homenaje "que pretende ser, ante todo, un acto de justicia y reconocimiento" – según sus organizadores - al fundador de la Cátedra de Flamencología, Juan de la Plata Franco Martínez.

En este acto intervendrá, dando una conferencia sobre la historia de la Cátedra de Flamencología, el poeta y flamencólogo, miembro co-fundador de la misma, Manuel Ríos Ruiz. El ciclo lo coordinan el flamencólogo Félix Grande y José Martínez Hernández.

Otros homenajes les serán rendidos al cantaor Fosforito, al Concurso de Cante Jondo de Granada, del año 1922, organizado por Manuel de Falla y Federico García Lorca, al pueblo de La Unión por su Festival del Cante de las Minas, a la Bienal de Arte Flamenco y a otras instituciones, por su labor en favor del flamenco.

#### HOMENAJE AL CRITICO MIGUEL ACAL

El popular festival "Potaje de Utrera" de este año, que se celebra el 29 de junio, estará dedicado en su XLVI edición al periodista Miguel Acal, decano de la



crítica flamenca sevillana y miembro de la Cátedra de Flamencología de Jerez, la cual se ha adherido cariñosamente a tan justo como merecido homenaje.

El homenaje a Miguel Acal será ofrecido por el también crítico de flamenco, Manuel Martín Martín y actuarán, en el festival, entre otros artistas, Aurora Vargas, la Macanita, Pansequito y Chato de Utrera, así como la bailaora Juana Amaya y el cuadro flamenco local de José de la Buena.

El marco del festival-homenaje será, como otros años, el patio del Colegio de los Salesianos de Utrera, a las once de la noche del 29 de junio, festividad de San Pedro y San Pablo.

## LIBROS

### "LOS GITANOS DE JEREZ", POR JUAN DE LA PLATA

Aparecido a finales del pasado año 2001, este libro de nuestro director Juan de la Plata fue presentado, con todos los honores, en las Bodegas de González Byass, con asistencia de numerosos gitanos jerezanos y con la intervención de los escritores gitanos, Antonio Gallardo Molina y José Luis Zarzana; quienes actuaron de padrinos en dicha presentación del libro, editado por la Cátedra de Flamencología, con la colaboración del Ayuntamiento de Jerez.

Prestaron a este acto literario su desinteresada colaboración, otros dos destacados artistas gitanos, el maestro Juan Romero Pantoja "El Guapo" y el pianista flamenco, José Zarzana; el primero, interpretando numerosos cantes y el segundo, diversas composiciones propias, inspiradas en el flamenco, con cantes de José Zarzuela una de ellas,

un precioso villancico original del poeta Antonio Gallardo. En representación del alcalde de la ciudad, presidió el acto la delegada de cultura y educación, María Angeles Gómez Bernal.

Al final del acto, la Cátedra regaló un ejemplar del libro a cada uno de los numerosos asistentes y González Byass ofreció a los mismos una copa de su emblemático vino Tío Pepe.

A continuación nos complacemos en reproducir la nota aparecida en el periódico quincenal "Nevipens romaní" (Noticias Gitanas), del Instituto Romanó de Barcelona, que se hizo eco de la publicación de dicho libro, reproduciendo a toda página el epílogo del mismo, que Juan de la Plata dedica a su desaparecida esposa, de raza gitana, junto con esa pequeña pero cariñosa nota, que firma el escritor y orador gitano, Juan de Dios Ramírez Heredia, presidente de la Unión Romaní, que dice así:

### "AMIGO Y HERMANO"

"Juan de la Plata es mi amigo y mi hermano. Así lo considero y de su amistad me enorgullezco. Acaba de publicar un libro importante: "Los Gitanos de Jerez" y con él sella una trayectoria de investigación y divulgación flamenca, como nadie ha realizado en España, hasta ahora.

Mucho se tendrá que hablar de la inmensa labor realizada por Juan de la Plata, en defensa de lo gitano, lo andaluz y lo flamenco. Hoy, ahora, yo quiero dejar testimonio, tan sólo, del espíritu gitano de Juan de la Plata. Nadie podría escribir algo tan hermoso y tan gitano como lo que Juan de la Plata ha escrito en memoria de su mujer, Concha. Se tienen que tener sentimientos muy gitanos para hablar así, para escribir así y para sentir así.- Juan de Dios Ramírez Heredia".



**«NOCHEBUENA EN ARCOS Y  
ROMANCERO Y CANCIONERO  
POPULAR ARCENSE», DE  
ANTONIO MURCIANO**

Las pasadas navidades del 2001 vio la luz una nueva edición, revisada y ampliada, de este interesantísimo libro del poeta y flamencólogo, Antonio Murciano, publicada por la delegación de cultura del Ayuntamiento de su ciudad natal, Arcos de la Frontera.

El índice de este abultado libro, con más de cuatrocientas páginas, recoge los versos navideños del propio poeta, siguiéndole unas recreaciones de temas navideños populares que el autor compuso hace ya años. Después se inserta el Romancero y Cancionero Popular Navideño de Arcos de temática religiosa; siguiéndole otro de temática varia y añadiéndole un cancionerillo infantil y juvenil arcense y el que denomina como «cancionero mayor o general».

El libro se complementa con unas notas a la primera edición, otras notas a esta de ahora, más una tabla de dedicatorias y, finalmente, el capítulo de gratitud a los informantes.

Un precioso libro que se abre con una no menos hermosa cita de Gerardo Diego, alusiva a la Navidad en Arcos y que se cierra con «Los villancicos inefables de San Pedro», que se cantaron en dicha iglesia mayor de Arcos, en la Natividad de 1789, y que exhumaron del olvido los escritores arcenses hermanos José y Jesús de las Cuevas, en una monografía sobre la ciudad de la peña, en el año de gracia de 1968 y que Murciano ha tenido el buen acierto de añadir al magnífico y exhaustivo trabajo de su riquísima monografía, a manera de epílogo; cerrando así esta importante obra, la más completa jamás escrita sobre estos temas de villancicos, ro-

mances y canciones populares de la tierra que le viera nacer, precisamente, en una Nochebuena: «¿Qué música niña / en mi voz resuena? / Yo nací un diciembre / por la Nochebuena», cantaría el poeta, cuando cumplió sus primeros «cuarenta diciembre» y publicó su primer libro, que no podía titularse de otra manera que «Navidad» (Madrid, 1952).

## **DISCOS**

**GRANDES CLÁSICOS  
DEL CANTE FLAMENCO  
EDICIÓN DE EL CORREO DE  
ANDALUCÍA**

El diario "El Correo de Andalucía", de Sevilla, ha hecho un gran regalo a sus lectores aficionados y un valioso servicio al flamenco, al editar la colección titulada

"Grandes Clásicos del Cante Flamenco", realizada con esmerada pulcritud y magníficamente presentada por el sello "Calé Records" de Fonotrón S.L.

Esta gran obra, editada por el centenario periódico "El Correo de Andalucía", decano de la prensa sevillana, cuyo obsequio sinceramente agradecemos, comprende un total de veintiocho discos compactos, con más de quinientos cantes, interpretados por cincuenta y cuatro de los más célebres cantaores del siglo XX, y un número igual de fascículos encuadernables, cada uno de ellos dedicados a los artistas, cuyos cantes se recuperan de la vieja pizarra, para la posteridad. Estos son por el orden de entregas de la colección:

Veinte intérpretes juntos, en un primer compacto, desde don Antonio Chacón a Canalejas de Puerto Real, con cantes que no aparecen en las demás entregas; don Antonio Chacón; La



Niña de los Peines; Tomás Pavón; Manolo Caracol; Manuel Escacena y El Cojo de Málaga – en algunos discos van dos y hasta tres cantaores -; Manuel Vallejo; Pepe Marchena; El Carbonerillo; Pepe Pinto; Manuel Torre; Juan Valderrama; Niño de Cabra y El Mochuelo; Niña de la Puebla; Antonio Mairena; Antonio el Sevillano, el Niño de Aznalcóllar y el Niño de Fregenal; El Niño Medina, Fernando El Herrero y el Niño de la Isla; José Cepero – creemos que éste, por su categoría artística y amplia discografía, se mereció un disco para él solo -, Pepe Palanca y Antonio el de la Carzá; Pepe el de la Matrona, el Niño de las Marianas y Bernardo el de los Lobitos; Juanito Mojama, Isabelita de Jerez y el Niño Gloria; Canalejas de Puerto Real – creemos que este nombre se reitera demasiado en la colección y que podría haber sido reemplazado por otro que no aparezca nunca, de la misma época, como por ejemplo Guerrita o El Americano, que grabaron muchísimo -, Porrinas de Badajoz – éste no pertenece a la Opera Flamenca que se evoca - y Angelillo; El Corruco de Algeciras, el Niño de la Huerta y el Niño de Utrera; Aurelio Sellé, Pericón de Cádiz y El Chaqueta; Pepe Rebollo, Paco Isidro y Antonio Rengel; Manuel Centeno, Paco Mazaco y Juan Varea; Sebastián El Pena, Juan Brea y el Niño de Vélez; Enrique Orozco, Emilio Abadía y El Peluso; y finalmente Manolo Pavón y El Tenaza.

La colección ha sido escrupulosamente seleccionada por el prestigioso crítico de flamenco de "El Correo de Andalucía", Manuel Bohórquez Casado, bajo la dirección de Fernando Orgambides; y los fascículos están primorosamente ilustrados con valiosas y raras fotografías de todos los intérpretes de la obra; habiendo realizado el pro-

ceso de limpieza y digitalización de los discos de pizarra empleados, el técnico de Fonotrón, Manuel Romero, que ha llevado a cabo un excelente trabajo.

Hasta ahora, creemos que esta obra, editada por "El Correo de Andalucía", es una de las más importantes – tal vez la que más – y también la más ambiciosa de las que han tratado de pasar al compacto los viejos discos de pizarra de la edad de oro del flamenco.

Por ello, no tenemos más remedio que felicitar muy efusivamente a quienes la han hecho posible.

#### SONIFOLK RECUPERA A MOJAMA Y A VALLEJO

Una de las grandes figuras del cante jerezano más ignorada por los aficionados actuales, debido a las pocas grabaciones que realizó en vida, fue Juan Valencia Carpio, más conocido por Juan Mojama, o Juanito Mojama, como se le llamó siempre en su tierra natal. Como bien dice, Blas Vega, en el cuadernillo que acompaña a este disco, "sus grabaciones originales son rarísimas de encontrar. Datan exactamente del año 1928". Son diez cantes, acompañados a la guitarra por Ramón Montoya, que constituyen un pequeño tesoro, para los sibaritas chaneladores de lo bueno y jondo: soleares, tientos, soleares del Mellizo, media granaína, alegrías, seguiriyas, bulerías, otras seguiriyas, otra media granaína y los caracoles que aprendió de Chacón, su paisano y mentor, desde su llegada a la villa y corte. "Esencia flamenca" es el título de este compacto y bien puesto está. En portada, el retrato que le hiciera el genial pintor Capuletti.

Sonifolk también ha sacado al mercado otra importante recuperación: un doble compacto con cuarenta cantes, en



total, del que fuera gran divo flamenco, Manuel Vallejo, el cantaor que consiguiera la Copa Pavón y la segunda Llave del Cante. Todo un acontecimiento discográfico, en línea con los que le han precedido con el mismo sello de esta casa fonográfica. Las guitarras acompañantes son las de Montoya, Niño Pérez, Miguel Borrull, Antonio Moreno, Niño Ricardo y Manolo el de Huelva. Los comentarios del cuadernillo - magníficamente ilustrado con viejas fotos -, que se une a los dos discos, corresponden al documentalista José Blas Vega, máxima autoridad en la materia.

Y entre los cuarenta cantes recuperados hay estilos y formas, para todos los gustos: bulerías, fandangos, soleares, alegrías, villancico, mirabrás, siguiriyas, saetas, cantes de Levante, de Málaga, tangos, y de ida y vuelta, etc... Toda una antología vallejana, que vale la pena escuchar.

**“AGUJETAS, TRES  
GENERACIONES”.**  
EDICIÓN DE “EL FLAMENCO VIVE”

Precioso y completo álbum que reúne, por primera vez, los cantes de Agujeta el Viejo, de su hijo Manuel y del nieto Antonio Agujeta, hijo del segundo. Tres generaciones y las tres en la misma onda de la pureza que muchos aún no entienden y que, por eso, se dedican a cantar otras cosas menos arcaicas y rancias, porque para decir las que cantan estos tres grandes cantaores, oriundos de Jerez de la Frontera, hay que haberlo mamado y llevarlo en la misma masa de la sangre. Y aún falta otra rama, la femenina, de la tercera generación: la de Dolores Agujeta, que también tiene su solera.

Porque el cante que hacen los Agujetas es un cante de estirpe, que se pier-

de en la noche de los tiempos.

El primer DC contiene diez cantes de Manuel Agujeta - en Jerez y en Rota, de donde procede esta familia, a todos se les llama siempre en singular: Agujeta -, acompañado por la guitarra de Manolo Sanlúcar, más dos impresionantes saetas; completándose la grabación con seis cortes más, que recogen cantes de Agujeta el Viejo, acompañado a la guitarra por el jerezano, Rafael Alarcón.

El segundo DC, nos ofrece diez cantes más de Manuel Agujeta, con la guitarra de Parrilla de Jerez y se completa con once intervenciones de su hijo Antonio Agujeta, acompañado a la guitarra por David Serva. En los dos discos, y en todos los casos, no hay que decir que abundan los cantes por siguiriyas, por soleá y por bulerías; no faltando otros como los tangos, los tientos, los fandangos, tarantos, malagueñas, romeras, alegrías y cantiñas.

Para los amantes de los cantes rancieros, dichos de la mejor manera gitana, este es un álbum de inestimable valor y extraordinaria pureza y calidad flamenca, que se recomienda por su solo título: “Agujetas, tres generaciones”.

**CURRO LUCENA HACE  
LOS CANTES DE SU TIERRA**

“A los treinta años de mi primera grabación (1972-2002) he querido reflejar en este trabajo, los cantes populares que mi pueblo ha cantado a través de los tiempos” nos dice el propio intérprete, en la contraportada del cuadernillo de este su novísimo disco, presentado por su compañero Calixto Sánchez y editado por Fonoruz, de Montilla, gracias a la colaboración prestada al proyecto por el Area de Cultura del Ayuntamiento de Lucena.





Un trabajo hecho con amorosa entrega, en el que el guitarrista Manolo Franco tiene un papel importante, pues además de acompañar al cantaor, se ha ocupado de la dirección artística del disco, aportando toda su gran experiencia. Y no solo Curro Lucena hace los cantes populares que escuchaba, cuando era niño, sino que también ha querido con ellos rendir homenaje a su tierra, pues de la docena de cantes que ejecuta, por lo menos nueve de ellos puede decirse que tienen motivación lucentina.

Esperemos que para grabar su próximo trabajo, ese gran cantaor que es Curro Lucena no tenga que esperar a que pasen otros treinta años. Sería una tremenda injusticia.

#### CANTES Y CANTAORES DE ARCOS DE LA FRONTERA

Editado por Pasarela S.L., de Sevilla, en edición especial del Ayuntamiento de Arcos de la Frontera, recibimos el álbum de dos compactos titulado "Cantes y cantaores de Arcos", con selección y dirección artística del poeta arcense, Antonio Murciano, cuyo libreto contiene un saludo del alcalde de la bella ciudad de la sierra gaditana y unas notas aclaratorias y comentarios a dicha antología, firmados por el recopilador de los cantes.

Estos son interpretados por los históricos Niño Medina, Manolo Zapata, Cambayá, El Locajo, Chamaco, El Abajao, Latiguera, El Mochuelo y los más modernos, Leonor y Juana Rodríguez, Manolo Amaya, El Piconero, Juan de Arcos, Pepe Alconchel, Marcelo, Cantarrana, Fabiola Pérez y Antonio Soto (Hijo), Fernando el Ministro y Sotito, cuyas voces suenan a gloria en estos dos discos, con cantes y

cantaores de ayer y con cantes y cantaores de hoy, que configuran el álbum que edita el municipio arcense, con tanto acierto, y donde, además, las guitarras acompañantes que suenan son casi todas del mismo Arcos, salvo las de Montoya, Parrilla de Jerez, Manolo Sanlúcar y alguno más. Repetimos: un acierto, que hará que sean más conocidos y ya nunca olvidados, estos magníficos cantaores del pueblo más bonito de España.

Esperamos, ahora, ese otro disco que anuncian de "Saetas y saeteros de Arcos", porque debe ser otra maravilla.

#### ROMANCES, VILLANCICOS Y COPLAS DE ZAMBOMBA TÍPICAS DE ARCOS

El compacto está producido por el colegio público «Maestro Juan Apresa», de Arcos de la Frontera, la tierra donde perviven aún más villancicos populares de Andalucía la Baja. Y ha sido el coro del Grupo de Zambomba de Alumnos de dicho centro, el que los grabó, con motivo de pasadas navidades, contando para ello con la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, en cuidada edición de la firma fonográfica montillana Fonoruz.

Villancicos religiosos y profanos, romances y colas navideñas, en voces de niños que suenan a gloria y que dan testimonio de que la tradición oral de su pueblo no se pierde y que tiene en ellos a entusiastas continuadores. Todo ello está recogido, con acierto, en este disco, que se abre con las letrillas del «Entren pa dentro», como una invitación a escuchar las demás reliquias del tesoro musical de Arcos. configurado por títulos tan llenos de encanto, como «Garbanzos verdes», «Camina la Virgen pura», Al pasar por los torneos», «El cura no va a la igle-



sia», «Ay, qué olor», «De Belén salió un niño», «Ya está el pájaro mare», La Virgen va caminando» y tantos otros, hasta una veintena larga, reluciendo entre todos, ese emblemático villancico de «Las doce palabras retorneás» que es quizás el más característico de Arcos, junto a «Calle de San Francisco», también recogido en esta grabación.

## GALA DE BAILE

### LA DE FIN DE CARRERA CELEBRADA POR APDE

El 17 de marzo, tuvo lugar en el teatro "Alcázar" de Madrid, por segundo año consecutivo, la gala de entrega de premios de la Asociación de Profesores de Danza Española, resultando un éxito total, a teatro lleno.

La gala consistió, en su primera parte, en una serie de cuadros de baile, a



*FINAL DE LA GALA. De izquierda a derecha, saluda al público: Juanjo Linares, Luisillo, Pilar López, Betty, La Yerbabuena, María Vivó y José Triguero.*

cargo de alumnos de fin de carrera de APDE, coreografiados por los maestros Juanjo Linares y "Betty"; haciéndose un sentido homenaje al fallecido maestro jotoero, Eloy Azorín, de quien se proyectaron imágenes de su trayectoria artística. En la segunda parte, tuvo lugar la

entrega de diplomas a los alumnos que concluían la carrera, actuando como artistas invitados María Vivó y José Triguero, que interpretaron un paso a dos de la ópera "Carmen", de Bizet.

Finalmente se procedió a la entrega de premios de este año que han recaído en Juanjo Linares (Folklore), Betty (Danza Española) y Eva la Yerbabuena (Flamenco); entregándose el Premio de Honor por su importante labor en favor de la danza española, a la eminente maestra y excepcional bailaora Pilar López. Momento éste de gran emoción, sobre todo cuando la gran Pilar se arrancó al compás de las palmas que la jaleaban por bulerías, junto a Eva la Yerbabuena; y seguidas ambas por María Vivó y Betty; improvisándose así un breve pero emotivo fin de fiesta.

## FESTIVALES

### EL XLII FESTIVAL DE LAS MINAS, DE LA UNIÓN (MURCIA)

Del 7 al 17 de agosto, La Unión celebrará su XLII Festival Internacional del Cante de las Minas, que estará dedicado a homenajear a la gran cantaora Francisca Méndez Garrido "Paquera de Jerez".

Paralelamente, durante esos días, habrá concursos internacionales de cante, guitarra, baile y letras de coplas flamencas; además de una convocatoria cultural que desea abarcar trabajos en prosa y verso, periodismo, investigación, artes plásticas y discografía. También habrá cursos de guitarra y baile flamenco.

La base principal del festival será su tradicional concurso de cante de las minas, para el cual se destinan los premios con mejor dotación económica. En total se concederán, alrededor de trein-



ta y cinco mil euros en premios, entre unas y otras modalidades del festival; cuyo programa y bases se pueden solicitar al Centro Cultural Asencio Sáez, plaza Asencio Sáez, s/n – 30360 La Unión (Murcia) o a través de la página web: [http:// www.cantedelasminas.org](http://www.cantedelasminas.org). Igualmente por correo electrónico a las siguientes direcciones: [cantedelasminas@telefonica.net](mailto:cantedelasminas@telefonica.net) y [festival@cantedelasminas.org](mailto:festival@cantedelasminas.org)

#### LA FIESTA DE LA BULERÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA

La Fiesta de la Bulería, el gran festival que anualmente tiene lugar en exaltación del genuino cante por bulerías, ha sido fijada para celebrarse en la noche del día 14 de septiembre, en la plaza de toros de Jerez; encargándose de su organización el Ayuntamiento de esta ciudad, a través de su delegación de cultura y educación. Como siempre, en la mencionada fiesta actuarán las primeras figuras del cante jerezano.

A la Fiesta de la Bulería le precederán, como es ya costumbre, cuatro viernes flamencos, que se celebrarán en la Terraza Astoria, y en los cuales intervendrán artistas locales, alternando con otros, procedentes de otras localidades flamencas.

#### FESTIVAL DE CÓRDOBA "GUITARRA 2002"

Del 1 al 13 de julio se celebrará en Córdoba el festival "Guitarra 2002", organizado por la delegación de cultura de aquél ayuntamiento y la consejería de cultura de la Junta de Andalucía, comprendiendo diversos cursos sobre construcción de guitarra, guitarra flamenca, composición musical, guitarra clásica, guitarra antigua, actual y contemporánea; además de técnica y co-



Inmaculada Aguilar y Javier Latorre y el curso de cante flamenco que impartirá el cantaor Calixto Sánchez.

El curso de guitarra flamenca girará sobre "naturaleza y forma de la guitarra flamenca" y estará impartido por Manolo Sanlúcar, José Antonio Rodríguez,



Manolo Franco y Paco Serrano. Por su parte, Eugenio Tobalina tratará acerca de la "aproximación teórico-práctica al repertorio guitarrístico del siglo XX".

Las inscripciones deben remitirse a la F.P.M Gran Teatro – Festival de Córdoba. Avda. Gran Capitán, 3 – 14008 – Córdoba (España). Pudiéndose recibir una mayor información a través del correo electrónico:  
[granteatro.festival@ayuncordoba.es](mailto:granteatro.festival@ayuncordoba.es)

## CURSOS FLAMENCOS

### EL XXXIV CURSO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS FLAMENCOS DE JEREZ

Del 9 al 14 de septiembre la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces celebrará su XXXIV Curso Internacional de Estudios Flamencos que comprenderá un amplio programa de conferencias, recitales de cante y un master de baile flamenco (soleares y alegrías, exclusivamente) a cargo de tres destacados maestros.

El curso se abrirá con la celebración, por vez primera, de la llamada Fiesta de la Copla Flamenca y se cerrará con la Fiesta de la Bulería, que organiza el Ayuntamiento, cuya celebración coincide con la clausura del curso; en la que se entregarán los títulos del master, al final de una visita a las grandes bodegas jerezanas de González Byass, firma patrocinadora de estas actividades que se realizan con la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento jerezano, la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz, Caja San Fernando, Fundación Cruzcampo y APDE.

Para mayor información, puede es-

cribirse a la Cátedra de Flamencología (Cursos de Estudios Flamencos), Plaza San Juan, núm. 1 (Palacio Pemartín) - Apartado de Correos 246 – 11080 Jerez (Cádiz); consultando la página web "[http:// caf. cica. es](http://caf.cica.es)" y "[flamencologia.com](http://flamencologia.com)" de Internet, o dirigiéndose por correo electrónico a [flamencologiajerez2001@yahoo.es](mailto:flamencologiajerez2001@yahoo.es) o a [flamenco-www@cica.es](mailto:flamenco-www@cica.es); antes de final del mes de agosto de 2002.

### LA FIESTA DE LA COPLA FLAMENCA DE LA CÁTEDRA

La Cátedra de Flamencología convoca a todos los poetas españoles a su primera "Fiesta de la Copla Flamenca" a celebrar en Jerez, la noche del día 9 de septiembre próximo, en memoria y homenaje al que fuera ilustre folklorista andaluz, don Francisco Rodríguez Marín, que instituyó esta fiesta, por vez primera, en el Ateneo de Madrid, en el año 1910.

Para ello, la Cátedra de Flamencología premiará las tres mejores colecciones de 30 coplas flamencas, de tres, cuatro o cinco versos, indistintamente, a criterio del autor.

Se otorgarán tres premios, que llevarán los nombres de "Rodríguez Marín", "Manuel Machado" y "José Luis Tejada".

Las bases de este certamen literario pueden solicitarse al Apartado de Correos 246 – 11080 Jerez (Cádiz) o al correo electrónico de la institución flamencológica, citado en la nota anterior.

## EXPOSICIONES

### ROSA VESTIDA DE AZUL. EL LEGADO DE ROSA DURÁN

El 16 de mayo quedó inaugurada en el Centro Andaluz de Flamenco la exposición "Rosa vestida de azul. El lega-



do de Rosa Durán"., que no pretende ser otra cosa que un sincero homenaje a la que fuera eminente bailaora jerezana, desaparecida en 1999. Con la donación de su legado al C. A .F. y con



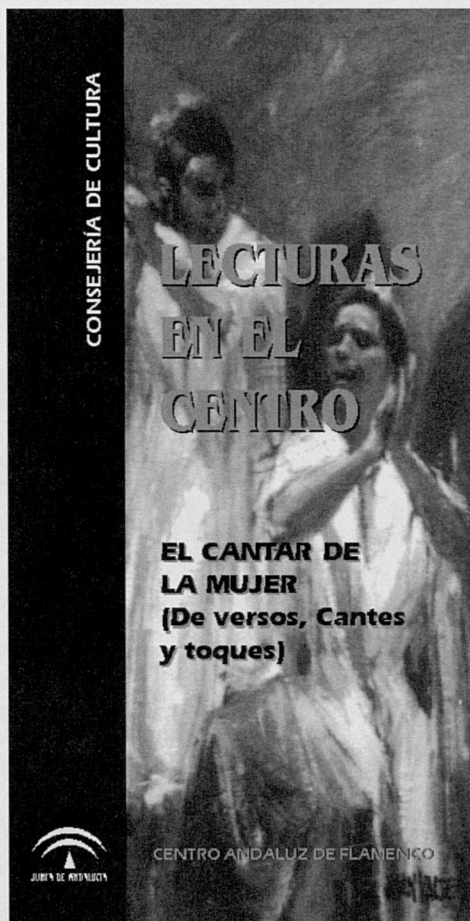
otras aportaciones de la Cátedra de Flamencología, que ha colaborado totalmente en la muestra, ésta pudo ser inaugurada por la delegada provincial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y con asistencia de la hija de la bailaora, Cristina Durán López y de su guitarrista Perico del Lunar (Hijo); leyendo unos recuerdos de la homenajeada el director de la Cátedra, Juan de la Plata, que fuera amigo personal de Rosa y de su padre el cantaor José Durán Mediavilla "El Tordo", de quien conserva una copiosa correspondencia, ya que ambos fueron miembros colaboradores de dicha institución.

La exposición "Rosa vestida de azul. El legado de Rosa Durán", se podrá visitar hasta el 14 de agosto próximo.

## DE VERSOS, CANTES Y TOQUES

### LECTURAS EN EL CENTRO: EL CANTAR DE LA MUJER

Desde el 19 de junio, se viene celebrando en el Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, un interesante ciclo de versos, cantes y toques, bajo el título de "Lecturas en el Centro", dedicado a la poesía flamenca y al cante femenino, no profesional; interviniendo como coordinador de dicha actividad cultural y lector de los poemas, el actor y crítico flamenco Pepe Marín, interviniendo al cante cada noche de los miércoles, hasta el 24 de julio, Eva de Rubichi, acompañada por su marido el guitarrista Domingo Rubichi; Victoria Prado, acompañada por Miguel Prado; Rosario Soto, con la guitarra de Manuel Valencia; Juana Peña, con Miguel Salado; los lebrijanos Eva Ruiz y Eusebio José García; y Ma-



ría Bala, con el guitarrista Juan Manuel Moneo. Todas las citas tendrán por marco el Palacio Pemartín, sede oficial del C.A.F., en plaza San Juan, núm. 1, de Jerez de la Frontera.

## SEMINARIO

### HISTORIA DEL CANTE FLAMENCO

Organizado por la Delegación de Cultura y Educación del Ayuntamiento jerezano, con la colaboración del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la UCA, del 22 de julio al 2 de agosto tendrá lugar en el Colegio Mayor Santa Rosa de Lima, de Jerez de la Frontera, el segundo seminario sobre "Historia del Cante Flamenco", que estará coordinado por José María Castaño Hervás, del Aula del Arte Flamenco de la Universidad de Cádiz, impartándose dos cursos, uno de iniciación y otro básico, con 20 horas lectivas, cada uno.

Los objetivos de este seminario son el acercamiento de los estudiantes universitarios a las distintas formas del cante flamenco y su evolución histórica, utilizándose para ello materiales didácticos, medios audiovisuales y el apoyo de especialistas e intérpretes; con asistencia a los espectáculos nocturnos de los viernes flamencos que organiza el Ayuntamiento.

Para una mayor información: Delegación de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Jerez, calle Ancha, 3 - Teléfono: 956 33 73 06

### HA MUERTO MIGUEL ACAL

A punto de entrar en máquinas este número de la REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA, nos llega la triste noticia del fallecimiento de nuestro querido amigo y compañero, Miguel Acal Jiménez, decano de la crítica flamenca sevillana, quien falleció el pasado día 23 de junio, tras una penosa enfermedad.

Acal era uno de nuestros más antiguos colaboradores. Miembro de Número de la Cátedra de Flamencología, había recibido de ésta el Premio Nacional a la crítica radiofónica y el Nacional a la crítica escrita, interviniendo en uno de los Cursos de estudios, con una ponencia sobre la radio sevillana y su aportación al flamenco Periodista de vocación, mantuvo hasta última hora sus programas de flamenco en RNE de Sevilla y sus comentarios en Radio 5 de RNE. Como persona era muy estimado y querido en todos los ámbitos del flamenco. Descanse en paz.



LA BIOGRAFÍA MÁS ESPERADA  
DE  
UN GENIO DEL FLAMENCO

*“LA PENA SONORA”*

VIDA, CANTE Y GLORIA DE

**MANUEL TORRE**

EL NUEVO LIBRO DE

**JUAN DE LA PLATA**

**RESERVE YA SU EJEMPLAR**

**Pedidos a su Autor:**

**Apartado 246 – 11080 Jerez (Cádiz)**



FLAMENCO EN JEREZ 2002

**XXXIV CURSO INTERNACIONAL  
DE ESTUDIOS FLAMENCOS**

*Organizado por la Cátedra de Flamencología y  
Estudios Folklóricos Andaluces*

*(Adscrita al Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura  
de la Junta de Andalucía – Palacio Pemartín – Plaza San Juan, 1 - Jerez )*

**JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ) – ANDALUCÍA, ESPAÑA**

*Del 9 al 14 de Septiembre de 2002.*

**MASTER DE BAILE FLAMENCO  
POR SOLEARES Y ALEGRÍAS**

*con*

*Exámenes al más alto nivel, para estudiantes de fin de carrera y  
profesionales que quieran dedicarse a la Enseñanza*

**TRIBUNAL FORMADO POR TRES CUALIFICADOS Y  
ACREDITADOS PROFESORES DE BAILE FLAMENCO**

*Y además:*

*CONFERENCIAS Y RECITALES DE CANTE FLAMENCO*

*PRIMERA FIESTA DE LA COPLA FLAMENCA*

*III SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA FLAMENCA*

**GRAN FIESTA DE LA BULERÍA**

*Matrícula de Inscripción: 200 Euros*

PARA MÁS INFORMACIÓN, DIRIGIRSE A:  
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA, APARTADO 246 – 11080 JEREZ (CÁDIZ)

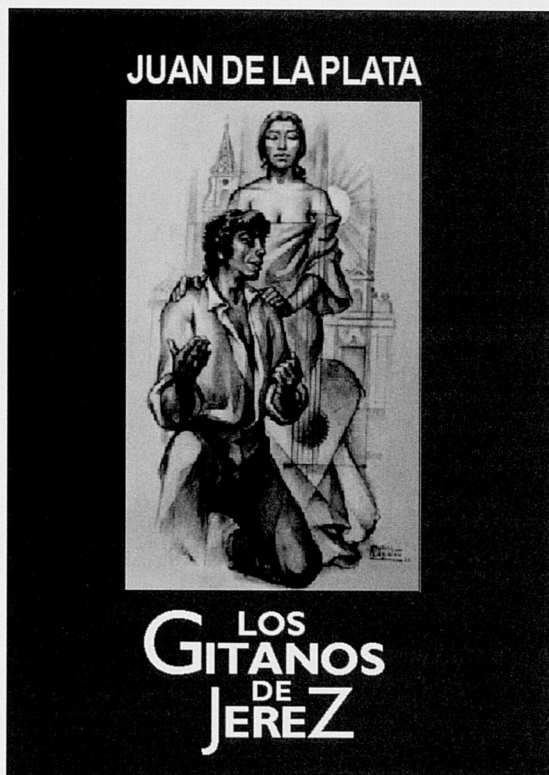
O enviando un e-mail a [flamencologiajerez2001@yahoo.es](mailto:flamencologiajerez2001@yahoo.es)





YA ESTÁ A LA VENTA  
el primer gran libro escrito sobre  
«**LOS GITANOS DE JEREZ**»

HISTORIAS, DINASTÍAS, OFICIOS Y TRADICIONES



UN LIBRO COMPLETÍSIMO SOBRE LOS GITANOS DE LA  
CIUDAD QUE CANTARA FEDERICO GARCÍA LORCA

UNA OBRA DE INVESTIGACIÓN DE  
**JUAN DE LA PLATA**

editada por la  
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA  
con la colaboración del  
AYUNTAMIENTO DE JEREZ

PEDIDOS A LA CÁTEDRA - APARTADO: 246 - 11080 JEREZ (CÁDIZ)  
PRECIO EJEMPLAR 1.830 PTS. - 11 EUROS  
(incluido IVA y gastos de envío)

Edita:



## **CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA**

Apartado de Correos 246  
11480 - JEREZ (Cádiz). España

Colaboran:



**JUNTA DE ANDALUCÍA**  
*Consejería de Cultura*  
**CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO**



**Diputación de Cádiz**  
FUNDACIÓN PROVINCIAL DE CULTURA



**Ayuntamiento de Jerez**  
Educación y Cultura

 **CAJA SAN FERNANDO**